DIE KOIMESIS-KIRCHE VON NIKAIA

DAS BAUWERK UND DIE MOSAIKEN

VON

THEODOR SCHMIT
DIREKTOR DES STAATLICHEN INSTITUTS FÜR KUNSTGESCHICHTE
IN LENINGRAD

MIT 35 TAFELN

ΔΩΡΕΑ ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ ΑΝΔΡΕΟΥ ΦΥΤΡΑΚΗ

BERLIN UND LEIPZIG 1927
VERLAG VON WALTER DE GRUYTER & CO.
VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG / J. GUTTENTAG, VERLAGSBUCHHANDLUNG
GEORG REIMER / KARL J. TRÜBNER / VEIT & COMP.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

161931
Π

Druck von Walter de Gruyter & Co., Berlin W 10.

Inhalt

Seite

Einleitung .... 1—3

Baugeschichte .... 4—20

Altarraum .... 4—5
Prothesis .... 5—6
Diakonikon .... 6—9
Thron 9
Katholikon .... 9—14
Fußboden .... 14—16
Seitenschiffe .... 16—17
Narthex .... 17—19
Chronologie .... 19—20

Altarmosaiken .... 21—56

Hetimasie .... 21—23
Himmelsmächte .... 23—28
Unbefleckte Empfängnis .... 28—35
Chronologie .... 35—41
Deutung .... 41—42

Mosaiken des Katholikon .... 43—47

῾Η ᾽ΕΛΕΟΥΣΑ .... 44—46
῾Ο ᾽ΑΝΤΙΦΩΝΗΤΗΣ .... 46—47
Chronologie 47

Mosaiken des Narthex .... 48—56

Das Himmelskreuz .... 48—49
Brustbilder .... 49—50
Orans .... 50—51
Evangelisten .... 51—52
Deutung .... 52—56

Einleitung

Im Mai 1898 hatte der Direktor des Russischen Archäologischen Instituts zu Konstantinopel Prof. Th. Uspenskij in Begleitung mehrerer Mitarbeiter Nikaia besucht und selbstverständlich ganz besondere Aufmerksamkeit der einzigen in der alten byzantinischen Stadt vollständig erhaltenen griechischen Kirche — der Koimesis-Kirche — zugewendet. In der Fachliteratur gab es damals nur kurze Notizen von Charles Diehl [1]) und Josef Strzygowski [2]). Das Denkmal wurde also, so gut es die verfügbaren Mittel erlaubten, aufgenommen: es wurde vermessen und photographiert. Auf Grund dieser Aufnahme hat dann einer der Teilnehmer der Expedition Oskar Wulff eine ausführliche Publikation der Koimesis-Kirche unternommen [3]).

Das Werk O. Wulffs hat allseitige Anerkennung gefunden. Mit größter Gewissenhaftigkeit waren da alle analogen Baudenkmäler zugezogen, ein ganzes Kapitel Architekturgeschichte war gründlich durchgearbeitet. Ebenso gelehrt und wertvoll waren die Ausführungen Wulffs über die Mosaiken: die ikonographische Studie über die Hetimasia und über die Typen der Mariendarstellungen besitzt dauernden Wert. Trotz alledem muß aber gesagt werden, daß Wulff keine Publikation des Denkmals geliefert hat: seine Vermessung des Bauwerks ist nicht eingehend genug, seine Risse sind skizzenhaft, seine Untersuchung der Mauern und Gewölbe ist flüchtig; was die Mosaiken betrifft, sind Wulffs Photographien klein und schlecht, und seine Beschreibung ist ungenügend, weil er ja nicht die Möglichkeit gehabt hatte, die Originale aus der Nähe und in aller Ruhe zu studieren, auch keinen Künstler zu seiner Verfügung gehabt hatte, welcher ihm hätte farbige Kopien herstellen können. Ohne also irgendwie O. Wulffs Leistung herabsetzen zu wollen, war man sich im R. Institut klar, daß eine rechte Publikation der Koimesis-Kirche noch bevorstehe.

So kam es, daß im Mai 1912 der Schreiber dieses den Auftrag erhielt, zusammen mit dem Photographen und Maler des Instituts N. K. Kluge nach Nikaia zu gehen und das Material für eine endgültige Publikation zu beschaffen. Dank der freundlichen Mitarbeit des Metropoliten von Nikaia Basileios Georgiades, welcher tagtäglich in eigener Person von früh bis spät mit uns in der Kirche weilte und jeden Widerstand, auf welchen wir bei den Geistlichen und der Gemeinde stießen, zu überwinden wußte, ging die Arbeit gut vonstatten. In dem Zeitraum vom 25. Mai bis zum 2. Juli haben wir das Bauwerk eingehend untersuchen können und genau vermessen, wobei an mancher Stelle der Kalkverputz der Wände abgeschlagen, Holzverkleidungen entfernt, ja selbst (allerdings nur ganz oberflächliche) Ausgrabungen unternommen werden konnten. Am wichtigsten aber war es, daß wir im Altarraum dauernde Holzgerüste errichten durften, welche uns die Möglichkeit gaben, die Mosaiken tüchtig zu säubern, sie von den geeigneten

[1]) Ch. Diehl, Mosaïques byzantines de Nicée. Byz. Ztschr., I, 1892, p. 74—85; 525—526.

[2]) J. Strzygowski, Mosaïques byzantines de Nicée. Ibid., p. 340—341.

[3]) O. Wulff, Arhitektura i mozaiki hrama Uspenjia Bogorodicy v Nikeje. Viz. Vrem., VII, 1900, str. 315—425, tabl. I—III; O. Wulff, Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Straßburg, 1903, VIII 330 p., VI pl.; vgl. den kurzen Bericht im Otčot Russkago Arheologičeskago Instituta v Konstantinopole za 1898 god. Izvestija R. A. I. v K., IV, 1899, str. 114—120.

Standpunkten in verhältnismäßig großem Maßstab (18 × 24) zu photographieren, die bedeutsamsten Stücke durchzupausen und getreulich in natürlicher Größe zu kopieren.

Die Ergebnisse dieser Arbeit sollten im XVII. Bande der Izvestija zusammen mit den, gleichfalls von mir im Zusammenwirken mit N. K. Kluge gewonnenen, Materialien über die Nea Mone von Chios und meiner Untersuchung über den allgemeinen Entwickelungsgang der byzantinischen Monumentalmalerei von der Zeit Justinians bis zur Zeit der Palaiologen publiziert werden. Sämtliche Tafeln waren im Juli 1914 bei Jaffé in Wien schon gedruckt und nach Konstantinopel abgesandt, das fertige Manuskript befand sich gleichfalls in Konstantinopel, in der Druckerei — da brach der russisch-türkische Krieg, eine kleine Episode des Weltkriegs, aus. Tafeln, Photographien, Risse, Manuskript, Druckbogen — alles war verloren; in meinen Händen blieben von dem ganzen Werk Korrekturabdrücke der autotypischen und phototypischen Tafeln (ohne die Dreifarbendrucke!) und eine Fahnenkorrektur des Textes der ersten Hälfte des Buches, nämlich der monographischen Beschreibung der Koimesis-Kirche und der Nea Mone (diese letztere nur teilweise!). Damit war allerdings der objektiv wertvollste Teil der geplanten Publikation gerettet — nämlich derjenige, welcher den Tatbestand betraf; meine allgemeinhistorische Untersuchung, welche den größten subjektiven Wert besaß, weil darin die Resultate von fünfzehn Jahren Reisen und Studierstube niedergelegt waren, ist rettungslos verloren — die wird eben ein andrer (und hoffentlich viel besser als ich) später einmal ganz von neuem machen müssen.

In der Einleitung zu dem russischen Werke schrieb ich: „Unsere Aufgabe ist es, die Koimesis-Kirche für die Wissenschaft zu retten. Der Orient hat schon so viele Stürme erlebt — wer weiß, wie viele und wie schwere Stürme ihm noch bevorstehen! Wer kann dafür bürgen, daß das alte und altersschwache Bauwerk, welches schon so viel durchgemacht hat, die sorgsame Pflege finden wird, welche etwa den Bauwerken Ravennas zuteil wird! Ohne das Eingreifen eines gelehrten Konservators, dem bedeutende Geldmittel zur Verfügung stehen, hält es die Koimesis-Kirche nicht mehr lange aus. Wir müssen dafür sorgen, daß selbst die völlige Zerstörung des Denkmals nicht seine wissenschaftliche Ausbeutung verhindere. Das Tatsächliche muß sorgsam heimgebracht werden.“

Ohne es zu wissen, bin ich leider Prophet gewesen: die Koimesis-Kirche ist heute eine Ruine (vgl. Byz. Ztschr., XXV, 1925, p. 267), und die herrlichen Mosaiken, deren künstlerischer Wert nur von ihrem kunstgeschichtlichen Wert übertroffen wird, sind spurlos verschwunden, das einzige Zeugnis von darstellender Monumentalmalerei vorikonoklastischer Zeit, wenn nicht in, so doch nahe bei Konstantinopel! Es muß als eine besondere Gunst des Zufalls betrachtet werden, daß wenigstens meine Probetafeln, dank der Freundlichkeit des Direktors des Alten Museums zu Berlin Th. Wiegand [1]), sich erhalten haben; in der Kunstanstalt M. Jaffé sind, wie Herr Jaffé in einer Zuschrift an den Verlag selbst mitteilt, „während der großen Unordnungen, die infolge Personaleinberufungen zur Kriegsdienstleistung und mancherlei unglücklicher Ereignisse, wie das eines Wasserrohrbruches im Negativarchiv und dergleichen, fast alle Hautnegative und Klischées zugrunde gegangen oder zumindest derart unbrauchbar geworden, daß dieselben zu einem späteren Zeitpunkt gelegentlich Wiederherstellung der normalen Zustände verworfen werden mußten.“

[1]) Der Kriegsausbruch August 1914 überraschte mich in Deutschland. Bei meiner Rückkehr nach Harkov im Januar 1915 mußte ich meine Papiere in Berlin zurücklassen. Geheimrat Th. Wiegand hatte damals die große Güte, dieselben in Verwahrung zu nehmen. Erst nach Jahren, als Rußland aus der Zahl der kriegführenden Mächte ausgeschieden war, habe ich alles ordentlich zurückerhalten. Derselbe Geheimrat Th. Wiegand hat dann, als es sich herausgestellt hatte, daß eine russische monumentale Publikation der Koimesis-Kirche gegenwärtig nicht geplant ist, zwischen mir und dem Verlage de Gruyter vermittelt. Die Rechtsnachfolgerin des Russischen Archäologischen Instituts von Konstantinopel, die Staatliche Akademie für Geschichte der materiellen Kultur, Leningrad, hat mein Buch freigegeben. Dem Direktor Th. Wiegand sowie den zuständigen Leitern der Akademie gebührt mein aufrichtiger Dank. Weit erhaben über nationalistische Eifersüchteleien, dienen wir alle der Einen Wissenschaft.

Von den Dreifarbendrucken konnte die Kunstanstalt gerade noch einige nicht sehr beschädigte Exemplare ausfindig machen, welche nun als Vorlagen zur weiteren Reproduktion dienen konnten. Selbstverständlich kann die weitere Reproduktion, welche in diesem Buche geboten wird, nicht das gleiche Zutrauen einflößen wie die Reproduktion der Originalphotographien und Originalaquarelle . . . man wird sich eben mit dem bescheiden müssen, was vorhanden ist!

Nur noch einige Bemerkungen über meinen Text. Bei dessen Herstellung hatte ich mich 1912 und 1913 bemüht, möglichst nur Tatsächliches zu bringen, weil alle anschließenden allgemeinen Betrachtungen in den dritten Teil des Buches sollten. Da nun dieser dritte Teil nie in Druck gehen wird, habe ich heute mich nicht an das alte Prinzip halten können. Es handelt sich bei der Publikation eines zerstörten Denkmals allerdings keineswegs darum, was dieser oder jener sich beim Studium desselben denkt, sondern nur darum, wie dieses Denkmal in Wirklichkeit gewesen ist. Das Drum und Dran braucht aber deswegen nicht durchaus andernorts gesagt zu werden; ich habe mich nur bemüht, Materialpublikation und historische Verwertung säuberlich in verschiedene Kapitel zu bringen, damit die letztere nicht aufdringlich den Anspruch auf dieselbe bleibende Bedeutung erhebe, wie die Materialpublikation selber.

I. Baugeschichte

Die Koimesis-Kirche von Nikaia ist eine dreischiffige Kuppelkirche mit dreiteiligem Altarraum, mit zweigeschössigem Narthex. In einer jeden zentrierten Kuppelanlage ist natürlich die Kuppel die Hauptsache, welche durch ihre Stützenkonstruktion die Gesamtheit der sonstigen Gebäudeteile bestimmt. Eine Beschreibung eines solchen Bauwerks hat also eigentlich stets von dem Katholikon auszugehen. Wenn es sich aber um ein Denkmal handelt, welches viele Stürme bestanden hat und Spuren großer Zerstörungen und dann wieder großer Erneuerungen sehr deutlich aufweist, wird es geraten sein, von den Gebäudeteilen auszugehen, welche sicher zu dem ältesten Bestande gehören und sicher in mehr oder weniger ursprünglicher Gestalt auf uns gekommen sind. Daß unsre Kirche einst mit Mosaiken geschmückt war, ist nicht zu bezweifeln. In der Kuppel und in den Kuppelzwickeln haben sich diese Mosaiken aber nicht erhalten, und das flößt sofort einiges Mißtrauen ein. Dagegen sehen wir intakte Mosaiken in dem Halbzylindergewölbe des der Hauptapsis vorgelagerten Bema und in der Halbkuppel der Hauptapsis selbst — hier müssen also Wände wie Gewölbe alt sein. Hier wollen wir unsre Untersuchung beginnen.

Der Altarraum der Koimesis ist, wie gesagt, dreiteilig: an den mittleren Hauptraum schließt sich nach Süden das Diakonikon, nach Norden die Prothesis an. Bei der Betrachtung des Planes fallen mehrere eigenartige Züge auf — vor allem wohl, daß der Hauptraum kein Rechteck, sondern ein Trapez bildet, welches sich nach Osten zu verjüngt. Es wäre möglich, das auf die Weise zu erklären, daß der Bau sich durch horizontales Auseinanderrutschen deformiert hätte, wenn nicht die Gewölbe, welche doch bei einem Auseinanderrutschen der Stützen sicher hätten leiden müssen, keine Spuren von Zerstörung aufwiesen (vgl. Taf. XII). Außerdem muß vermerkt werden, daß auch die nördliche Außenwand der Prothesis und die südliche Außenwand des Diakonikon streng parallel den Wänden des Bema verlaufen. Die Verjüngung des Planes nach dem Osten zu ist also sicher ursprünglich. Wahrscheinlich ist sie gewollt — dann läßt sie sich nur durch Rücksichten auf perspektivische Vertiefung des Raumes erklären, ist also rein illusionistisch. Es wäre verlockend, an die „architectural refinements“ des amerikanischen Archäologen vom Brooklyn-Museum W. H. Goodyear [1]) zu denken, doch fehlen uns genaue Zahlen: die byzantinischen Bauwerke werden in der Regel nicht mit der Genauigkeit vermessen, welche bei den klassischen Archäologen üblich ist, und bei dem Reißen byzantinischer Grundpläne spielen Lineal und Rechteck eine viel zu große Rolle! Was wir an Grundplänen byzantinischer Kirchen besitzen, gibt gewöhnlich eine klare Vorstellung von Dimensionen, Konstruktion und liturgischer Einrichtung,

---

[1]) W. H. Goodyear, A Renaissance leaning façade at Genoa. New York, Macmillan, 1902; The architectural refinements of St. Mark's at Venice. New York, 1902; Vertical curves and other architectural refinements in the Gothic cathedrals and churches of northern France and in early byzantine churches at Constantinople. New York, 1904 (The Museum of the Brooklyn Institute of arts and sciences, Memoirs of art and archaeology, vol. I, No. 2 und 4); The Brooklyn Institute Museum architectural Exhibition: Horizontal obliquities, horizontal curves and bends in elevation, in plan, systematic asymmetries of measurements in the Pisa Cathedral. Bulletin of the Brooklyn Institute of arts and sciences, 1911, p. 139—148, 167—174, 215—222, 323—331, 404—411. — Die Theorien W. H. Goodyears haben von seiten der französischen Gelehrten in bezug auf die Gotik eine schroff ablehnende Behandlung erfahren, vgl. R. de Lasteyrie (Bull. monum., LXIX, 1905, p. 422—459), A. Sain Paul (ibid., LXX, 1906, p. 128—155), J. Bilson (ibid., LXXI, 1907, p. 32—76); vgl. auch M. Hasak (Zeitschr. f. chr. Kunst, 1912, p. 89—94).

rechnet aber sehr wenig mit etwaigen künstlerischen Intentionen des Baumeisters. Vor zwanzig Jahren, als ich mit der Untersuchung der Konstantinopler Kahrié-ĝami beschäftigt war, sah ich sehr wohl, daß der Plan des Bema trapezoidal ist, hatte aber nicht den Mut, meine Beobachtung im Text des Buches zu vermerken [1]). Trapezoidal ist auch der Plan des Bema der Nordkirche in der Konstantinopler Zeirek-ĝami [2]), eines verhältnismäßig späten Denkmals. Es würde sich wohl lohnen, alle dem im Einzelnen nachzugehen.

Das Bema ist im Osten durch eine genau halbzirkelförmige Apsis (r = 2,17 m, Tiefe = 2,17 m) geschlossen, welche von einer Halbkuppel (r = 2,17 m, Scheitelhöhe über dem Karnies 2,38 m) überwölbt wird. Von außen hat die Apsis ein prismatisches Aussehen; die drei Flächen treffen sich in einem Winkel von 135^0 (also genau nach der Formel $\frac{2d \times 8 - 4d}{8} = 135^0$). Jede der drei vertikalen Flächen ist von einem Fenster durchbrochen. Diese Fenster waren ursprünglich von sehr bedeutenden Dimensionen: als wir von außen den Verputz abgeschlagen hatten, konnten wir konstatieren, daß die Höhe 3,28 m, die Breite 1,90 m betrug, wobei der untere Rand sich in einer Höhe von 1,90 m über dem Fußboden der Kirche befand; später ist dann dieser untere Rand um 0,98 m erhöht worden, noch später hat man kleine viereckige Fenster hineingebaut, welche durch matte Gläser gegen Wind und Regen, durch eiserne Gitter gegen Diebe und durch Drahtnetze gegen steinewerfende Türken geschützt waren.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß die Hauptapsis wesentlich unversehrt in dem Zustande erhalten ist, in welchem sie der Baumeister hergestellt hat, und wir können also hier die ursprüngliche Mauertechnik studieren. Das Fundament ist aus Stein und Zement hergestellt, sehr massiv und bildet von außen eine 25—30 cm unter der daraufstehenden Ziegelwand hervorspringende, um die Apsis laufende Bank, welche etwa 1,00 m höher liegt als der Fußboden der Kirche, und sich nur wenig über den Erdboden des Hofes erhebt [3]). Die Wand ist aus Ziegeln von ca. 0,32 m Länge und 0,035—0,04 m Dicke aufgemauert; die Zementlagen zwischen den Ziegeln sind 5—7 cm stark.

Weit weniger befriedigend ist der Erhaltungszustand der Prothesis. Gegen den Grundplan ist nichts einzuwenden, da Nord- und Südwand, wie gesagt, genau parallel laufen. Jedoch ist die Nordwand aus unbehauenen Steinen ganz unregelmäßig aufgemauert, viel dünner als zu erwarten wäre, und von außen in eine Fläche mit der Nordwand des Seitenschiffes gebracht; in einer Höhe von 1,82 m über dem Fußboden ist ein steinerner Türsturz eingemauert, welcher ein sehr einfaches Profil zeigt. Als wir längs der Außenseite der Wand nachgruben, fanden wir ein sicher altes Fundament, welches dem des Diakonikon streng symmetrisch läuft, und über dem Fundament auch noch einige Ziegelreihen. Diese Ziegelreihen sind gerade unterhalb des ebengenannten Türsturzes unterbrochen, und es kommt eine Unterlage für eine Schwelle ans Tageslicht, welche sich 0,47 m unter der Oberfläche der Erde und nur wenige cm unter dem Fußboden der Prothesis befindet, wie auf Taf. IV und VI zu sehen ist. Die gegenwärtige Nordwand der Prothesis ist also zweifellos neu, von türkischen Maurern an Stelle der alten errichtet.

Ursprünglich besaß die Prothesis eine Tür, welche sich nach Norden öffnete. Da dieses eine ungewöhnliche Erscheinung ist, gruben wir, soweit es die hohe türkische Hofmauer (vgl. den

---

[1]) Izvestija Russk. Arheol. Instituta v Konstantinopole, XI, 1906, pl. LXXXIX; vgl. auch A. Rüdell, Die Kahrie-dschamisi in Constantinopel. Berlin, 1908, pl. I (im Text ist die „Unregelmäßigkeit" des Planes des Bema gleichfalls nicht angemerkt).

[2]) A. van Millingen, assisted by R. Traquair, W. S. George & A. E. Henderson, Byzantine churches in Constantinople, their history and architecture. London, 1912, p. 234—235, fig. 77. — Es ist selbstverständlich, daß bei dem Besuche eines Bauwerks selbst ein geübtes Auge nie mit Sicherheit wird feststellen können, ob die Wände des Bema parallel oder nicht parallel sind. Nur ganz genaue Messungen können die Frage klären.

[3]) Durch ein Versehen ist diese Bank auf unsrem Längsschnitt durch die Apsis nicht wiedergegeben.

ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ ΔΩΡΕΑ ΑΝΔΡΕΟΥ ΦΥΤΡΑΚΗ

Gesamtplan bei Wulff und unsre Aussenansichten Fig. 1—3 im Text und auf Taf. I und II) zuließ, und fanden auf dem Niveau der Schwelle einen gut zementierten und einst mit kleinen Marmorplatten (Reste in situ vorhanden) gepflasterten Fußboden, welcher, soviel wir sehen konnten, von einer ebenfalls mit Marmorplatten verkleideten Sitzbank begrenzt war. Da wir keine Erlaubnis besaßen, Ausgrabungen zu veranstalten, mußten wir uns mit den angeführten Feststellungen begnügen. Es ist noch hinzuzufügen, daß unmittelbar an das Fundament der Prothesiswand ein weit aus der Linie der Nordfassade der Kirche ausladendes sehr massives Fundament anschließt, welches sicher zum Tragen eines schwerbelasteten Pfeilers bestimmt war.

Fig. 1. Die Koimesiskirche von Osten gesehen (Meßbildanstalt).

Stark zerstört ist auch die entsprechende Südwand des Diakonikon: als wir den äußeren Verputz entfernt hatten, sahen wir hier bedeutende Reste eines großen Bogens, welcher wohl von dem westlichen bis zum östlichen Pfeiler reichte. Die ganze Wand ist neu aufgemauert, aber auf dem alten Fundament. Wie man sich den ursprünglichen Zustand dieses Gebäudeteiles und der augenscheinlich daran anschließenden weiteren Gebäudeteile zu denken hat, ist uns nicht klar geworden.

Die Ostwand der Prothesis haben wir nicht untersuchen können, da sich der äußere und innere Verputz leider in sehr gutem Zustande befand, und wir nicht die Erlaubnis erhielten, ihn abzuschlagen. Die Ostwand des Diakonikon konnte von dem Verputz befreit werden und zeigte zwar arge Zerstörungen und geflickte Stellen, darf aber wohl im Ganzen als alt anerkannt werden, ebenso wie das aufliegende Apsisgewölbe. Die Ostwand der Prothesis entspricht genau der Ostwand des Diakonikon und flößt weiter keinen Verdacht ein.

Dagegen genügt wohl ein Blick auf unsre Außenansichten (Fig. 1—3 und Taf. I—II) und auf

unsren Querschnitt durch den Altarraum (Taf. VI), um davon zu überzeugen, daß die Kuppeln der Prothesis und des Diakonikon weder ursprünglich, noch auch untereinander gleichaltrig sein können. Die Kuppel des Diakonikon ist etwa um $^3/_4$ m höher als die der Prothesis, ist im Grundriß regelrecht zirkelförmig, liegt auf einer Trommel auf, welche von vier Zwickeln getragen wird; die Kuppel der Prothesis ist im Plan unregelmäßig elliptisch, hat weder eine abgegliederte Trommel noch Zwickel und macht den Eindruck jämmerlicher Unbeholfenheit. Es hat den Anschein, daß die einstige Überwölbung der Prothesis mitsamt dem nördlichen Stützenbogen und der ganzen Nordwand eingestürzt ist, wobei der Mosaikfußboden (mit Ausnahme des durch den außerordent-

Fig. 2. Die Koimesiskirche von Südosten gesehen (Meßbildanstalt).

lich massiven südlichen Bogen geschützten Teiles) vollständig zertrümmert wurde. Einen Hinweis auf die Umstände, unter welchen die Prothesis erneuert wurde, geben die zahlreichen armenischen Graffitti, von welchen die steinernen Türpfosten sowohl am Nordende der Westfassade, als auch am Nordende des Narthex bedeckt sind. Heutzutage gibt es in Nikaia keine Armenier. Aber die Lokaltradition erinnert sich noch der Zeiten, wo das Katholikon der Koimesis-Kirche wegen Einsturzes der Hauptkuppel unbenutzbar geworden war, und wo das nördliche Seitenschiff den Armeniern, das südliche den Griechen gehörte. Daß wirklich im Laufe eines gewissen Zeitraumes sowohl Prothesis als Diakonikon als selbständige Kirchen fungierten, beweisen die (auf unsrem Plane angedeuteten) Nischen in den Ostwänden neben den Apsiden — diese Nischen haben als Prothesis gedient, wie das ja auch jetzt noch in allen kleinen Kirchen des Orients üblich ist. Wir haben uns also den Vorgang so vorzustellen, daß, als die Hauptkuppel der Kirche eingestürzt war, die Griechen, die an eine Wiederherstellung derselben nicht denken konnten, zunächst für den eigenen Gottesdienst sich das besser erhaltene Diakonikon herrichteten, die

stark zerstörte Prothesis den Armeniern, welchen die türkische Obrigkeit keinen eigenen kirchlichen Neubau gestattete, abtraten; aller Wahrscheinlichkeit nach ist die heutige Prothesiskuppel ein armenischer Bau des 18. Jhs.

Was nun das Diakonikon betrifft, ist dasselbe auch ein Neubau, jedoch aus weit älterer Zeit. Sowohl die Halbkugel nämlich, als auch die Trommel sind innerlich gerippt, und die

Fig. 3. Die Koimesiskirche von Nordosten gesehen (Meßbildanstalt).

Rippen haben genau dieselbe Form platter Bänder, wie wir sie in der Kuppel des äußeren Narthex der Nea Mone von Chios, des südlichen Schiffes der Kahrié-ĝami in Konstantinopel und andrer spät-byzantinischer Bauwerke vorfinden [1]). Das früheste Beispiel von sechsseitigen prismatischen Trommelkuppeln über Diakonikon und Prothesis bietet die Sophienkirche in Nikaia [2]). Wir werden kaum fehlgehen, wenn wir die Diakonikonkuppel der Koimesis-Kirche frühestens in das 13. oder 14. Jh. verlegen.

Wir haben oben des Mosaikfußbodens der Prothesis erwähnt und aus seiner Zerstörung den Schluß gezogen, daß die Gewölbe eingestürzt seien und den Fußboden zertrümmert haben. Da

[1]) A. Choisy, L'art de bâtir chez les byzantins. Paris, 1883, p. 67.

[2]) C. Gurlitt, Die islamitischen Bauten von Isnik (Nicaea). Orientalisches Archiv, III, 1912—1913, p. 59—60, fig. 32—34, pl. XI 4 und XIV 11.

drängt sich die Frage auf, wie es zu erklären sei, daß in dem mittleren Altarraum, wo doch die Gewölbe nicht eingestürzt sind, auch keine Spur eines Mosaikfußbodens vorhanden ist. Nach heutigem liturgischem Gebrauch der griechischen Kirche muß der Fußboden des Altarraumes höher liegen, als der des Katholikon. Die „Solea" erhebt sich in der Koimesis-Kirche tatsächlich 0,12—0,15 m über dem Fußboden der Kirche. Es ist höchst wahrscheinlich, daß unter dem unregelmäßigen Steinpflaster der heutigen Solea intakt der alte Mosaikfußboden liegt, welcher, wenn wir die Pracht des Marmorfußbodens im Katholikon beachten, wohl recht reich und schön sein mag. Es würde sich lohnen, in den nunmehrigen Ruinen der Koimesis-Kirche nachzugraben, um den Schatz zu heben. Wir werden weiter unten sehen, daß die „Erneuerer" der Kirche ganz ohne Not prächtige Marmorkolonnen mit Ölfarbe grau gestrichen haben, daß eine ganz gut erhaltene Mosaikikon übertüncht worden ist, nur damit ein neues Mutter-Gottes-Bild darüber gemalt werden könnte, — solchen Leuten muß es ein Leichtes gewesen sein, das alte Mosaik zu überpflastern.

Es erübrigt noch, um mit der Beschreibung des Altarraumes zu Ende zu kommen, des „Despotenthrones" und der „Synthronie" Erwähnung zu tun. Der heutige griechische liturgische Gebrauch weist dem Despoten (= dem Bischof) einen Platz bei dem ersten (vom Altar aus) Südpfeiler des Katholikon an; jedoch gibt es einen Moment, wo der ἀρχιερεύς hinter dem Altartisch Platz nimmt und mit ihm die sonstigen kirchlichen Würdenträger, welche mit ihm die Liturgie verrichten. In älteren Zeiten stand der Thron hinter dem Altartisch, wie zahlreiche erhaltene Altareinrichtungen beweisen. In der Koimesis-Kirche läuft eine 0,40 m hohe und 0,45 m tiefe kalkverputzte gemauerte (?) Bank die Apsiswand entlang; in der Mitte, gerade vor dem Fenster, wird dieselbe durch eine 6 Stufen zählende (jede 0,20—0,23 m hoch) Treppe unterbrochen, welche zu einem steinernen Sessel emporführt. Der Sitz ist 0,49 m hoch, 0,32 m tief, mit 0,20 m hohen Armlehnen und 0,88 m hoher Rücklehne. Die Rücklehne ist oben abgerundet, das Halbrund in Muschelform gebildet, das Zentrum der Muschelstrahlen befindet sich 0,53 m über dem Sitz, so daß der Kopf des Bischofs, wenn der Bischof von mittlerem Wuchse war, gerade vor dem Ausgangspunkt der Strahlen sich befand, also sozusagen von einer Aureole umgeben war.

Diese ganze Einrichtung ist bloß altertümelnd, nicht alt. Der Thronsessel steht gegenwärtig so hoch, daß sich der obere Rand der Rücklehne um 0,70 m über das einstige Fensterbrett erhebt; der Sitz der Rundbank ist bedeutend niedriger als das Steinfundament der Apsismauer. Wir haben es also aller Wahrscheinlichkeit nach mit einer ganz späten Zutat zu tun; jedoch ist der Thron selbst sicher alt und hat wohl einst in einer weniger ärmlichen Umgebung gestanden.

Wir kommen nun zum Katholikon. In den vier Ecken eines quadratischen Grundplans (vgl. Tf. III, IV, V, VII) stehen vier mächtige Pfeiler, welche vier halbzirkelförmige Bögen tragen. Sphärische Zwickelgewölbe vereinigen die Scheitel dieser Bögen zu einem Ringe, dem die Kuppel unmittelbar (ohne Karnies) aufgelagert ist. Der Durchmesser der Kuppel ist um 0,35 m kleiner als die Seite des überspannten Quadrats. Der Scheitel der Kuppel erhebt sich (innen) etwa 14 m über dem Fußboden und 3,60 m über dem Scheinkarnies. Die Kuppel ist also keine Halbkugel, da ihre Höhe um etwa einen halben Meter größer ist als der Radius der Grundlinie. Eine abgegliederte Trommel fehlt. Am unteren Rande ist die Kuppel von vier kleinen Fenstern durchbrochen, welche sich gerade über den Scheitelpunkten der vier kuppeltragenden Bögen befinden.

Von diesen vier Bögen sind zwei — der nördliche und der südliche — durch Wände geschlossen, in welchen sich je drei als rhythmische Einheit komponierte Fenster finden. Der östliche Bogen ist offen; an ihn schließt sich das Gewölbe des Bema an. Der westliche Bogen öffnet sich in das Obergeschoß des Narthex.

In der Höhe, wo die Kuppelbögen auf den Pfeilern aufsitzen, läuft um das Katholikon und den mittleren Altarraum ein einfach profilierter Steinkarnies, welcher in der Apsis mit Brussafliesen verkleidet, in dem Katholikon und dem Bema aber bloß verputzt und mit dem Fliesenornament bemalt ist. Der westliche Teil des Katholikon besitzt keinen Karnies — er bricht irgendwo ganz unvermittelt ab.

Unterhalb dieses Karnieses ist der Zwischenraum zwischen den zwei nördlichen Kuppelpfeilern, ebenso wie der Zwischenraum zwischen den zwei südlichen Pfeilern, durch drei Bögen geschlossen, welche auf zwei vierkantige Marmorsäulen aufgelagert sind. Die Säulen besitzen glatte Kämpferkapitelle und ganz einfach profilierte Basen. Zwischen den westlichen Kuppelpfeilern ist eine Wand errichtet, welche nur von der Eingangstür, der *βασιλική πύλη*, unterbrochen wird.

Der Grundplan des Katholikon ist einem Kreuze mit vier sehr kurzen Armen ähnlich. Das mittlere Quadrat ist nicht ganz regelmäßig: seine Südseite ist um 0,15 m kürzer als seine Nordseite. Das Katholikon ist prächtig mit Marmorplatten gepflastert, welche ein eigenartiges Muster bilden. Dieser Marmorfußboden ist unterhalb des südlichen Kuppelbogens verhältnismäßig gut erhalten, mehr oder weniger befriedigend in dem ganzen südwestlichen Teile des Katholikon; je näher der Mitte des Raumes, desto schlimmer wird die Zerstörung; und im nordöstlichen Teil ist das Pflaster so vollständig zertrümmert, daß hier, um den Fußboden in Ordnung zu bringen, die Erneuerer Steinplatten verwenden mußten, welche von anderswo stammten. In beiden Seitenschiffen endlich ist das alte Pflaster ganz zerstört, und der Fußboden ist gegenwärtig mit Ziegeln, Grabsteinen, Brüstungsplatten belegt.

Dieser Tatbestand erlaubt eine ziemlich eingehende Darlegung der Baugeschichte sowie eine ziemlich wahrscheinliche Rekonstruktion des Urbaues. Fangen wir bei der Kuppel an.

Nach byzantinischer Tradition übertrifft der Durchmesser der Kuppel die Seite des von der Kuppel überdeckten Quadrates um ein beträchtliches, und der von den Zwickelgewölben gebildete Ring tritt als Karnies hervor. Das ist so sehr die Regel, daß O. Wulff auch für die Koimesis-Kirche, welche er in diesen Teilen nicht hatte eingehend untersuchen können, ohne weiteres einen Karnies angenommen hat. Wir haben aber gesehen, daß der Kuppeldurchmesser tatsächlich kleiner ist, als die Seite des Quadrats, und daß der Karnies fiktiv ist. Zweitens ist eine Vierzahl der Fenster bei einer so großen Kuppel einfach unerhört. Und drittens zeugt das Baumaterial, welches für den äußeren Kuppeltambour verwendet worden ist, nämlich poröser grünlich-weißer Kalkstein, für den neuen, griechisch-türkischen, Ursprung der heutigen Kuppel. Die alte Kuppel ist eingestürzt — und eine genaue Betrachtung des eben geschilderten Marmorfußbodens im Katholikon zeigt sogar, wie die Kuppel eingestürzt ist. Da sehen wir nämlich einzelne kleine gänzlich zertrümmerte Stellen, von welchen Strahlen von Rissen ausgehen: augenscheinlich ist die Kuppel in großmächtigen Stücken auf das Pflaster gefallen. Es ist auch nicht schwer festzustellen, wodurch das Unglück verursacht worden ist: da die Gewölbe des Bema und selbst die Kuppelbögen unversehrt sind, kann weder an Erdbeben noch an Brand gedacht werden, und nur Wasser, welches durch ein defektes Dach Zugang zu dem Mörtel gefunden hatte, kann die Schuld an der Zerstörung tragen.

Wann die Kuppel eingestürzt ist, können wir heute nicht mehr bestimmen, doch möchten wir annehmen, daß zwischen dem Einsturz und dem Bau der neuen Kuppel keine sehr geraume Zeit verflossen ist: sonst hätten wohl die anderen Gebäudeteile, namentlich das Bema und die Hauptapsis, unter den Unbilden der Witterung stärker gelitten, als es der Fall ist. Auch der Umstand, daß Pococke, dessen Reisebericht O. Wulff herangezogen hat, keine große Zerstörung des Denkmals vermerkt, spricht dafür, daß die Kuppel nicht vor der Mitte des 18. Jhs. zusammen-

gefallen ist. Im Anfang des 19. Jhs. ist sie dann wieder aufgebaut worden, wie drei Inschriften beweisen. Die eine lautet: ἈΝΑΚΑΙΝΊϹΘΗ ȣ̔ΤΟϹ Ὁ ΝΑῸϹ ΠΑΡᾺ ἈΡΧΙΘΎΤȣ ΔΑΝΙῊΛ ΑΩΖ ΙΑΝΝȣ Κ, also: „Dieser Tempel ist von dem Erzbischof Daniel erneuert worden 1807 d. 20. Januar.“ Die zweite Inschrift nennt den Bauleiter: ΔΙᾺ ἘΠΙΤΑΓῆϹ Τȣ̃ ϹΕΒΑϹΜΊȣ ΜΟΙ ΓΈΡΟΝΤΟϹ ἉΓΊȣ ΝΙΚΑΊΑϹ ΚΥΡΊȣ ΔΑΝΙΉΛ ἘΠΙϹΤΆΤΗϹΑ ἘΠῚ ΤΗ͂ ἈΝΑΚΑΙΝΊϹΕΙ Τȣ̃ ἉΓΊȣ ΝΑȣ̃ ΤȣΤȣ 1807 Ὁ ΠΡΩΤϹ ΧΡΎϹΑΝΘΟϹ,

Fig. 4. Die Kuppel der Koimesiskirche (Meßbildanstalt).

also: „Auf Befehl meines verehrten Lehrers des Bischofs von Nikaia Herrn Daniel stand ich der Erneuerung dieses heiligen Tempels vor, 1807, der Protosynkellos Chrysanthos.“ Auf einem dritten Stein, welcher in die Außenmauer am Nordende des Narthex eingelassen ist, wird nochmals der Name des Chrysanthos genannt. Wir können diesen Inschriften vollen Glauben schenken, weil sich der Metropolit Daniel (1801—1811) auch anderwärts, besonders in seiner Residenz Kios am Marmarameer, als sehr baulustig erwiesen hat, und auch in Kios sein Protosynkellos Chrysanthos als Bauleiter fungiert [1]).

[1]) Die ersten beiden Inschriften hat O. Wulff in etwas verlesener Gestalt (p. 5 seines deutschen Werkes) publiziert: ΑΡΧΙΘVΤΗϹ ist eine auch sonst vorkommende Benennung für Erzbischöfe, und ΠΡΩΤϹ ist in ΠΡΩΤΟϹΥΓΚΕΛΛΟϹ aufzulösen. Was die Chronologie des Daniel anbetrifft, teilt mir B. Georgiades aus der Chronik des Erzbistums mit, daß Daniel 1811 vertrieben und durch

Das Datum 1807 gilt für die Hauptkuppel. Die Wölbungen der Prothesis sind entsprechend früher entstanden. Das will nun aber keineswegs besagen, daß das Bauwerk bis auf die Mitte des XVIII. Jhs. intakt gewesen sei. Wir haben schon gesehen, daß die Kuppel des Diakonikon etwa ins XIII.–XIV. Jh. gehört. In dieselbe Zeit etwa gehören vermutlich auch die Schildwände, durch welche der nördliche und der südliche Kuppelbogen geschlossen sind: die Seitenschiffe waren ursprünglich zweistöckig — gerade so, wie der Narthex es noch heute ist.

Wenn man nämlich genau zusieht, so merkt man, daß am Nord- und Südende des Obergeschosses des Narthex in der Ostwand sich nur schlecht vermauerte und verputzte Türöffnungen erhalten haben (Taf. I und II), von welchen innen, wie der Schnitt durch den Narthex (Taf. VIII) zeigt, noch tiefe Nischen zeugen. Wollte man diese Türen öffnen, hätten wir Ausgänge auf die Dächer der Seitenschiffe, was doch schon an sich sehr merkwürdig und einzigartig wäre! Dazu kommt noch, daß die Schildmauern selbst zwar aus Ziegeln, wie die Altarapsis, aber in ganz andrer Weise — nämlich mit Mörtelschichten, welche $2^1/_2$ mal so dick sind als die Ziegel – aufgeführt sind; diese Schildmauern können also weder der ersten Bauperiode, noch der Zeit des Chrysanthos angehören. Auch die dreifaltigen Fenster der Schildmauern, welche als ein dekoratives Eins komponiert sind, sehen ganz anders aus, als sowohl die alten, jedes für sich bestehenden, Apsisfenster, wie auch die neuen kleinen rechteckigen Öffnungen des Chrysanthos; außerdem sind die unteren Teile der fraglichen Fenster in späterer Zeit – wohl kaum nach Chrysanthos – vermauert worden, weil sie zu groß schienen. Endlich muß noch angemerkt werden, daß unsre Schildmauern nicht organisch mit dem unteren Teile, welcher viel dicker ist (vgl. Taf. I, II, VII), verbunden sind: der schon oben genannte steinerne Karnies, welcher rund um Katholikon und Altarraum innen läuft, durchschneidet unter dem nördlichen und südlichen Kuppelbogen die Mauer, und unterhalb der Steinplatten — über dem Dach der Seitenschiffe! – ist die Außenwand mit Marmor getäfelt! Aus allem diesem folgt doch wohl mit Sicherheit, daß die beiden Kuppelbögen einst ganz offen waren, genau so, wie der westliche Bogen es noch ist. Wie wir uns das zweite Geschoß der Seitenschiffe zu denken haben, davon wird weiter unten zu reden sein: ich glaube, daß die Rekonstruktion der Seitenschiffe uns ziemlich genaue Hinweise auf die Konstruktion der ursprünglichen Kuppel geben kann.

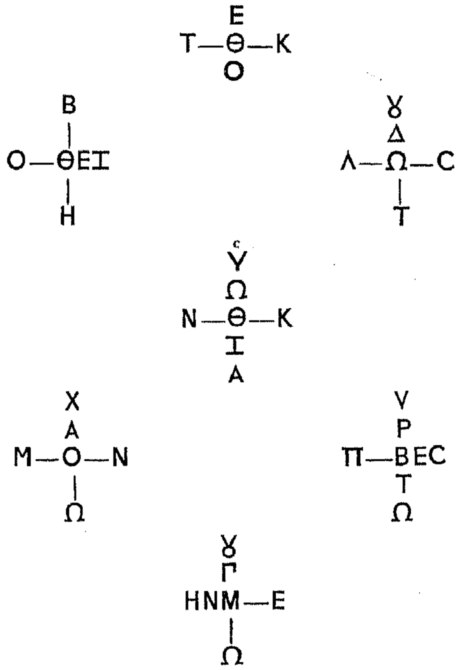
Fahren wir mit der Beschreibung des Katholikon fort. Unterhalb der eben besprochenen Schildmauern ist die Wand von drei Bogen jederseits durchbrochen, welche von zwei Säulen getragen werden. Die Basen dieser Säulen sind von dunkelgrauem Stein, die Schäfte von weißem mit lilafarbenen Adern, die Kapitelle von hellgrauem; alles mit dunkelgrauer Ölfarbe angestrichen. Auf den beiden Kapitellen der Südseite steht dasselbe Reliefmonogramm:

Ȣ
|
N—Θ—K
I
A

Ebendieses Monogramm finden wir noch mehrmals in der Koimesis-Kirche, immer gerade an sicher alten Teilen, angebracht: auf dem Türsturz des Haupteingangs aus dem Narthex in das Katholikon, zu beiden Enden der Mosaikinschrift im Altarraum und endlich auf der großen Steinplatte, welche gegenwärtig als Altartisch dient. Was das Monogramm bedeutet, zeigt ganz deutlich die Inschrift dieser Steinplatte, welche wir daher sofort heranziehen wollen. Nach dem Entfernen der Altardecke kann man dort mit völliger Sicherheit lesen:

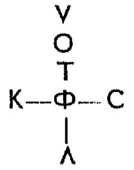
---

den Ioannikios von Ankyra ersetzt worden sei, — es handelt sich also tatsächlich, wie O. Wulff auch schon geneigt war anzunehmen, um einen Druckfehler, wenn als Antrittsjahr des Ioannikios 1801 (statt 1811) genannt wird.



Das mittlere Monogramm zeigt durch den spiritus asper, welcher über dem Υ steht, daß gerade dieses Υ der Anfangsbuchstabe ist; auf dem Kapitell ist also zu lesen: ΥΑΚΙΝΘΟΥ, auf der Platte ΥΑΚΙΝΘΩ. Die ganze Inschrift der Altartafel lautet also: ΘΕΟΤΟΚΕ ΒΟΗΘΕΙ ΤΩ CΩ ΔΟΥΛΩ ΥΑΚΙΝΘΩ ΜΟΝΑΧΩ ΠΡΕCΒΥΤΕΡΩ ΗΓΟΥΜΕΝΩ, d. h. „Mutter Gottes, hilf deinem Knecht Hyakinthos, dem Mönch, Priester und Abte". Wenn Hyakinthos sein Monogramm überall in der Kirche anbringen konnte, so ist er wohl ihr Erbauer gewesen. Dann ist die Koimesis-Kirche also mit der Kirche des mehrmals in der Geschichte von Nikaia genannten Hyakinthos-Klosters (so z. B. bei Georgios Akropolites, ed. Heisenberg, p. 17 und 278) identisch.

Der Name des Gründers gibt uns aber leider keine gesicherte Chronologie der Klostergründung. Kein Licht in diese chronologische Frage bringt das rätselhafte Monogramm auf dem Kapitell der nordöstlichen Säule, welches aus den Buchstaben Κ, Τ, C, Φ, Λ, Ο, Υ zusammengesetzt ist:



O. Wulff verzichtet gänzlich auf seine Deutung [1]), H. Grégoire versucht ΚΑΛΛΙCΤΟΥ herauszubringen [2]), doch ist eine solche Lesung wohl kaum statthaft. Will man bei den Buchstaben bleiben, welche tatsächlich dastehen, kann man nur einen sehr gut mittelalterlich-griechisch klingenden Namen — ΚΟΥΤCΟΥΦΛΟΥ — lesen, welcher von ΚΟΥΤΖΟC oder ΚΟΥΤCΟC mit der auch sonst vorkommenden Endung -ΦΛΟC abzuleiten wäre und etwa als „der Kurze" gedeutet werden müßte [3]). Doch ergibt eine solche Lesung — selbst wenn ihre Richtigkeit bewiesen werden könnte — immer noch keinen Aufschluß über den historischen Träger eines solchen

[1]) O. Wulff, Die Koimesis-Kirche in Nicäa, p. 188.

[2]) H. Grégoire, Le véritable nom de l'église de la Koimésis à Nicée. Revue de l'Instruction publique en Belgique, n. s., LI, 1908, p. 283—287.

[3]) Ich denke hauptsächlich an ΜΟΥΡCΟΥΦΛΟC, ΜΟΥΡΤCΟΥΦΛΟC, ΜΟΡΤCΟΥΦΛΟC, welcher Name ja gerade so, wie ΚΟΥΤCΟΥΦΛΟC vokalisiert ist; übrigens erinnere ich mich, in der Byz. Ztschr., XXI, 1912, p. 642, auf einen modernen griechischen Namen ΜΟΥΝΤΖΟΦΛΟC gestoßen zu sein.

Beinamens, und ich nenne meine Hypothese nur deshalb, weil vielleicht in byzantinischen Texten mehr als ich belesene Historiker dadurch auf irgendeine Spur gebracht werden könnten. Über die Chronologie der Koimesis-Kirche werden wir jedenfalls die nötigen Hinweise aus dem Denkmal selbst herausholen müssen, so angenehm es wäre, in den Texten der Chronisten oder Hagiographen die Probe auf das Exempel fertig vorzufinden.

Gehen wir also weiter. Die Wände des Katholikon sind gegenwärtig mit einer dicken Stuckschicht (4 cm, stellenweise noch dicker) bedeckt. Es ist schwer zu glauben, daß in einem Bauwerk, welches in einigen Teilen so sehr reich mit goldprunkenden Mosaiken ausgeschmückt worden ist, und in welchem, wie wir eben gesehen haben, selbst die Wände des Obergeschosses der Seitenschiffe mit Marmorplatten vertäfelt waren, das Katholikon, mit seinem glänzenden Mosaikfußboden, so überaus ärmlichen Wandschmuck besaß.[1] Tatsächlich gibt es noch Spuren genug, welche auf eine Marmorverkleidung der Wände mit Sicherheit schließen lassen. 1. Unter der Tünche sind in den drei kleinen Bögen der südlichen Säulenreihe lange und schmale (11—13 cm breite) Marmorplatten verborgen, welche ganz genau denen der Altarbögen in der Demetriusbasilika von Saloniki entsprechen. 2. Die Kämpferkapitelle der Säulen sowie alle Türumrahmungen des Katholikon und des Bema ragen 7,5 cm aus der Ziegelwand hervor; der kleine Karnies, welcher die Stellen bezeichnet, wo die auf den Säulen aufliegenden Bögen an die Wand stoßen, ragt gleichfalls, allerdings nur um 4,5 cm, aus der Ziegelwand hervor. Alle diese hervorragenden Marmorstreifen sind nur in der Breite von etwa 1,5 cm von unten geglättet, also wohl auch nur in dieser Breite sichtbar gewesen. 3. Der Marmorfußboden stößt, wie auch aus unsrem Plan zu ersehen ist, nirgends fest an die Wand, sondern läßt überall einen Zwischenraum von 9 cm zwischen seinem Rande und der Wand; dieser Zwischenraum ist gegenwärtig von Erde (= Schmutz) ausgefüllt, war aber seinerzeit natürlich nicht eben dafür bestimmt. Alles dieses wird verständlich, wenn wir annehmen, daß das gesamte Katholikon einst mit einer steinernen Wandvertäfelung geschmückt war, wie wir sie in Konstantinopel ja mehrfach, durchaus nicht nur in der Sophienkirche, sondern auch anderwärts, z. B. in d e m Bauwerke vorfinden, an welches uns der Gesamtplan der Koimesis-Kirche so sehr gemahnt, und von welchem weiter unten noch die Rede sein wird, — in der Konstantinopler Kahrié-ĝami.

Nun sei noch das Muster des F u ß b o d e n s kurz beschrieben. So arg er teilweise zerstört ist, nach den in situ verbliebenen Platten kann wenigstens das Schema wiederhergestellt werden, und dieses zeigt bedeutsame Eigentümlichkeiten. Die Fußbodenpflasterung imitiert einen großen Teppich, welcher quer von Nord nach Süd vor dem Altarraum ausgebreitet ist. Rund herum läuft eine breite Borte aus Kreisen und, dazwischen, gestreckten Rechtecken (vgl. den Plan Taf. III und X 4), welche nur in der Mitte der östlichen Langseite von einem regelmäßigen Quadrat unterbrochen wird; innerhalb dieses Quadrats befinden sich in den Ecken vier kleine und in der Mitte ein größerer Kreis, welche, wie alle Kreise und Rechtecke der Borte, von schmalen, aus Mosaikwürfeln verschiedenster Färbung (weiß, grau, schwarz, orangenfarben, rot, grün) zusammengesetzten Streifen umschlungen werden. Die beiden dem mittleren Quadrat benachbarten Rechtecke der Borte sind mit schönen Porphyrplatten gefüllt, die übrigen Rechtecke sind aus weißem, die Kreise aus rotem und grünem Stein geschnitten.

Die von dieser Borte umspannte Fläche ist zunächst durch einen Streifen aneinandergereihter runder roter, grüner und orangenfarbener Platten in einen östlichen „oberen" (τὸ ἄνω μέρος) Teil für die Geistlichkeit und einen größeren westlichen „unteren" (τὸ κάτω μέρος) Teil für die Laien gegliedert. Der östliche Teil zerfällt in sieben Rechtecke, von welchen wieder die mittleren fünf durch Ornamentstreifen — ganz ähnlich demjenigen, welcher den östlichen Teil von dem westlichen trennt — zu einer Einheit zusammengefaßt werden. In der Mittelachse des

Katholikon, also eng anschließend an das Quadrat mit den 5 Kreisen vor dem Altartisch, liegt eine kreisrunde dunkelgrüne Steinplatte, von einem schmalen Streifen Kleinmosaik umlaufen, mit Eckfüllungen von weißem Marmor versehen. Zu beiden Seiten sehen wir gleichgroße (76 × 148, und 78 × 148 cm) Platten von rosenrotem, mit großen weißen Einsprengseln, Konglomerat; dann weiter, wieder symmetrisch, weiße Marmorplatten (111 × 148 und 109 × 148 cm), von den Konglomeratplatten durch Ornamentstreifen getrennt; nun aber hört die Symmetrie auf — in dem südlichen Teile folgt nämlich wieder eine Konglomeratplatte (76 × 148 cm), welche genau bis an den Querstreifen reicht, der den „oberen" Teil von dem „unteren" trennt, im Norden aber schneidet die entsprechende Konglomeratplatte (76 × 182 cm) den Querstreifen glatt ab. Es liegt kein Grund vor, daran zu zweifeln, daß diese letztere in situ — gerade so, wie alle übrigen, — sich befindet. An Nachlässigkeit oder Zufall ist bei der sorgfältigen Arbeit auch nicht zu denken. Es müssen also bei der Komposition des Fußbodens nicht bloß künstlerische, sondern auch andere Motive vorgewaltet haben. Das wird völlig klar bei der Betrachtung der westlichen Hälfte des Teppichs.

Hier haben wir in der Mitte drei gleichgroße weiße rechteckige Platten von weißem Marmor, eine jede von buntem Kleinmosaik eingerahmt. Südlich davon bilden zwei Platten ein Rechteck von 154 × 258 cm, welches beiderseits von schmalen (10 cm) Mosaikstreifen abgegrenzt wird; nördlich finden wir, in einigem Abstand von der mittleren Gruppe, eine Platte, welche nur 101 cm breit ist (die Länge kann leider nicht bestimmt werden) und von zwei 18 cm breiten Streifen Kleinmosaik begleitet wird. Also bewußte Asymmetrie.

O. Wulff hat ganz recht gesehen, daß bei der Komposition dieses Fußbodens sicher liturgische Rücksichten bestimmend gewesen sind, und daß dieser Umstand uns in das erste Jahrtausend weist. Dabei hat O. Wulff noch garnicht der nord-südlichen Asymmetrie Aufmerksamkeit geschenkt, welche viel bedeutsamer als die ost-westliche ist [1]).

Damit könnten wir schließen, wenn nicht ein ganz besondrer Umstand uns zwänge, noch das Stück Fußboden genau zu betrachten, welches gleich bei dem Eingange in das Katholikon liegt. Es hat quadratische (130 × 136) Form; in seine Mitte ist ein kreisrundes Stück (Durchmesser 87 cm) dunkelgrünen Steines eingelassen, welches von einem 17 cm breiten Streifen Kleinmosaik umgeben ist; die Ecken sind mit kleinen grünen Kreisen gefüllt; die Zwischenräume, welche auf diese Weise entstehen, sind durch entsprechend ausgeschnittene Stücke weißen Marmors verdeckt. Der ganze kleine Eingangsteppich ist in derselben Technik ausgeführt, wie alle sonstigen Teile des Fußbodens, nämlich auf einer nun steinharten Zementunterlage, wie ein ausgebrochenes Stück, welches sich in der Prothesis befindet, beweist. Gerade um dieses Bruchstückes willen, welches die Technik aufzeigt, haben wir dem Teppich eine so eingehende Beschreibung widmen zu sollen geglaubt.

Hinter dem Hauptaltar, gerade vor den Stufen, welche zu dem Despotenthrone hinaufführen, liegt nämlich ein scheinbar ganz gleichartiges rechteckiges Stück, 123 × 90 cm groß, gleichfalls eine Kombination von kreisrunden grünen und roten Scheiben, Streifen von Kleinmosaik, Bändern von hellem Marmor. Es könnte nun scheinen, daß dieses Stück gleichfalls dem Fußboden angehöre, etwa bei der Erneuerung der Kirche aus dem Fußboden des Altarraumes herausgebrochen und in den der Solea eingesetzt sei. Dem widerspricht aber die Technik: hier haben wir eine Marmorplatte vor uns, wo für die bunten Scheiben und die Streifen Kleinmosaik besondere Vertiefungen eingehauen sind, also — reine Inkrustation, nicht Opus sectile. Es ist ganz unwahrscheinlich, daß man sich für eine Fußbodenplatte so viel Mühe gemacht hätte, und B. Georgiades

[1]) O. Wulff, Die Koimesis-Kirche, p. 157—164, Taf. VI. Der Fußboden der Kahrié-ğami ist (in seiner gegenwärtigen Gestalt wenigstens) ganz einfach gehalten und besteht nur aus einer um das Katholikon laufenden Borte (a. a. O., pl. LXXXIX).

kam, als ich ihm das alles erklärt hatte, zum Schluß, unsere Platte würde ihren Dimensionen nach recht gut auf den Altartisch passen, an Stelle der Steintafel mit den sieben Monogrammen. Diese letztere müßte dann eben von anderswoher stammen, wahrscheinlich aus irgend einer Brüstung. Das wäre ja auch das Natürlichste, denn die Inschriften einer Altarplatte bekommen nur sehr wenige Leute zu lesen, und der Mönch, Priester und Abt Hyakinthos hielt doch offensichtlich darauf, gekannt und gepriesen zu sein.

Fig. 5. Die Koimesiskirche von Nordwesten gesehen (Meßbildanstalt).

Nun kommen wir zu den Seitenschiffen. Die Seitenschiffe sind 3 m breit und von Tonnengewölben bedeckt. In der Konstruktion des Ganzen spielen sie gegenwärtig überhaupt keine Rolle. Das wird uns nicht weiter wundernehmen, sobald wir die Außenmauern der Seitenschiffe in Augenschein nehmen: da erweist es sich, daß von der Nordwand nur ein 3,37 m hohes Stück zwischen Prothesis und dem ersten Fenster alt ist, die übrigen Teile nur die untersten 4–5 Ziegelreihen der alten Wand bewahrt haben, in der Mitte aber alles vom Fundament auf neu ist; ja man kann bei genauem Zusehen sogar behaupten, die Nordwand sei zweimal neu aufgeführt worden, das eine Mal aus Ziegeln, dann aus Bruchsteinen. Auch die Südwand des andren Schiffes ist ein Neubau, nach Material und Technik gleichaltrig mit den Resten des ersten nörd-

lichen Neubaus, welcher wohl ins XIII.—XIV. Jh. (etwa in die Zeit, wo die Kuppel des Diakonikon errichtet wurde) zu setzen ist.

Nun stehen aber diese neuen Außenwände der Seitenschiffe, welche also sicher neue Tonnengewölbe tragen, jedenfalls auf sicher alten Fundamenten. Wie wir uns immer die ursprünglichen (wie wir schon wissen — zweistöckigen) Seitenschiffe vorstellen wollen, eines steht fest: zu konstruktiven Widerlagern, welche der Wucht der Zentralkuppel entgegenstreben könnten, reichen diese Seitenschiffe nicht aus, ohne mächtige Widerlager aber konnte die Zentralkuppel nicht bestehen, bevor das Zement zum Monolith erhärtet war. Da kommt uns der große Fundamentblock der Nordseite, unmittelbar neben der Prothesis, genau dem nordöstlichen Kuppelpfeiler gegenüber, zur Hilfe; Teile eines gleichartigen Fundamentblockes haben wir auch an der entsprechenden Stelle der Südwand aufgedeckt. Nachforschungen an der Nordwand gegenüber dem nordwestlichen Pfeiler waren mit unsren Mitteln nicht auszuführen, weil gerade hier ein sehr schweres großes Stück einer Kolonne und anderes Gestein lag, das wir nicht fortschaffen konnten; an der Südmauer ist gerade da, wo wir Fundamentreste zu suchen hätten, eine sehr starke Mauer angebaut, von welcher später zu reden sein wird. Wir können also leider nicht durch sichere Tatsachen beweisen, daß allen vier Kuppelpfeilern gegenüber Fundamentblöcke liegen, welche nur als Auflager für Strebebögen verständlich sind; aber zwei vorhandene Fundamentblöcke machen die Sache doch in hohem Grade wahrscheinlich, und wir haben bloß den Narthex zu untersuchen, um unsere Voraussetzung zur Gewißheit zu machen.

Der Narthex ist zweistöckig (vgl. Taf. V und VIII). Der untere Stock ist überwölbt, der obere von einem Holzdach bedeckt. Die Länge des Narthex ist bedeutend größer als die Breite der Kirche. Die Westfront ist durch eine künstlerisch komponierte Fassade geschmückt, welche sonderbare Asymmetrien aufweist (vgl. Fig. 5 und Taf. IX).

Daß der Narthex nicht in seiner ursprünglichen Gestalt auf uns gekommen ist, wird selbst bei oberflächlicher Betrachtung sofort klar, und der Besucher sieht auch sehr bald, wo er das Gemäuer genauer zu untersuchen hat, um der Frage auf den Grund zu kommen. Wir jedoch waren 1912 nicht in der Lage, alles das zu tun, was vonnöten war: gerade hier war es am schwersten, die leidigen Beobachter loszuwerden, welche müßig herumlungerten (wer im Orient gewesen ist, der weiß, wieviel ganz überflüssige Zeit dort die Leute haben!) und sehr froh waren, sich für unsre Arbeiten interessieren zu können. An ein Abschlagen des Verputzes, an ein Entfernen von Holzverkleidungen, an ein Graben war hier gar nicht zu denken, so gerne unser freundlicher Metropolit alles gestattet hätte, was die Geschichte des Bauwerks hätte aufklären helfen können. So ist es uns nicht gelungen, Antworten auf alle Fragen zu erhalten, welche wir systematisch aufwerfen mußten.

Erstens: vor der Ziegelfassade ist ein ziemlich breites Stück des Hofes von einer auf Holzpfosten ruhenden horizontalen Bretterdecke und einem darüber zur Fassadenwand aufsteigenden Ziegeldach überdeckt, wobei die ganze Dachkonstruktion natürlich einen Teil der Fassade verbirgt. Dieses Ziegeldach ist so altersschwach, daß der Versuch eines Hinaufkletterns unterbrochen werden mußte, um ein Zusammenstürzen zu verhüten. Der obere Teil der Fassade konnte also nur aus der Entfernung betrachtet werden, und selbst seine Vermessung mit Hilfe von langen Stöcken, an welche das Meterband befestigt war, läßt die nötige Genauigkeit vermissen, soviel wir uns damit abgequält haben.

Zweitens: der Oberstock des Narthex besitzt eine Bretterdecke und darüber ein Ziegeldach. Es wäre von der größten Bedeutung für uns gewesen, wenn wir die Bretterdecke hätten zerstören können, um genau etwaige Spuren von Gewölbeansätzen festzustellen. Wir haben aber nur die Erlaubnis erlangt, einen kleinen Teil der Decke und für einige Augenblicke zu entfernen, ge-

rade an der Stelle, wo es unser Längsschnitt erheischte. Das ist ganz ungenügend, wir mußten aber vorliebnehmen.

Drittens: alle Wände sind sowohl im unteren als im oberen Stock von einer dicken Stuckschicht bedeckt, welche Material und Konstruktion vollständig unkenntlich macht. Wenigstens stellenweise hätte diese Stuckschicht entfernt werden müssen, um unsere Hypothesen zu Tatsachen zu machen. Das ist uns aber nicht überall gelungen, wo es nötig war.

Mit allem Vorbehalt also, glauben wir dennoch, manches mit Sicherheit behaupten zu können, was für die Baugeschichte und die Rekonstruktion von Wert ist.

1. Die Westwand des Narthex (die Fassadenmauer) ist mit dem Katholikon gleichzeitig. Das folgt nicht nur daraus, daß sie aus demselben Material und in derselben Weise aufgeführt ist wie alle sonstigen sicher alten Teile der Koimesis-Kirche, sondern auch daraus, daß die Westwand des Narthex seiner Ostwand nicht parallel ist, wohl aber ganz genau parallel der Ostwand des ganzen Baues (der Apsidenwand) läuft. Augenscheinlich ist bei der Ausmessung des inneren Grundplans vor dem Bau ein Fehler begangen worden: wir haben schon oben angemerkt, daß die Südseite des Kuppelraumes um 0,15 m kürzer ist als die Nordseite und die an das Katholikon anschließende Ostwand des Narthex steht dementsprechend nicht so in bezug der Ostwand des Katholikon, wie sie regelrecht stehen müßte. Wenn nun die Fassadenwand etwa später angebaut worden wäre, hätten sich die Baumeister doch sicher an die Narthexwand, nicht an die Apsidenwand gehalten.

2. Die Fassadenmauer besitzt nicht überall die gleiche Stärke: sie verdickt sich ganz bedeutend an den Stellen, welche den Kuppelpfeilern des Katholikon entsprechen. Da die Verdickungen nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich hervortreten, können sie nicht als bloß dekorativ erklärt werden, sondern müssen konstruktiv notwendig gewesen sein — kein Baumeister wird um eines rein dekorativen Effektes willen so viel Ziegeln einfach verschwenden. Nun kann man aber auch nicht sagen, daß die inneren hervortretenden Teile dafür bestimmt sind, die Bögen zu tragen, welche den Narthex im unteren Geschoß überspannen, denn im Obergeschoß wird die Mauer an den entsprechenden Stellen nicht dünner; und außerdem erfordern die Wölbungen des Narthex garkeine so überaus starken Auflager, ja selbst die breiten Bögen, welche wir im Untergeschoß sehen, sind ungewöhnlich stark. Wir kommen auf diese Weise zu dem Schluß, daß einst auch der Oberstock des Narthex überwölbt gewesen sein muß, und daß seine Wölbungen als Strebebögen das Katholikon gestützt haben.

3. Wie unser Längsschnitt zeigt, ist gegenwärtig von den Wölbungen im Obergeschoß keine Spur mehr vorhanden: man hat die Wand behauen müssen, um Auflager für die Balken der hölzernen Decke zu schaffen. Sehen wir uns aber die Formen dieser Decke an, so merken wir, daß der Zimmermeister gezwungen war, im allgemeinen den Gewölbeformen zu folgen: die Decke der Nordhälfte ist horizontal in der Höhe des südlichen „Bogens" erneuert, in der Mitte ist die Decke erhöht, weil sie doch nicht niedriger sein durfte, als der Scheitel des offenen Hauptkuppelbogens, in der südlichen Hälfte imitiert die Holzdecke eine im Plan ovale flache Kuppelwölbung. Diese ganze Holzkonstruktion kann natürlich keinen Anspruch auf hohes Alter erheben. Trotzdem aber ist es sehr wahrscheinlich, daß hier schon seit dem Anfang des XI. Jhs. eben ein Holzdach gewesen ist und daß die Zerstörung der Gewölbe des oberen Stockes schon im X. Jh. sich vollzogen hat. Das zeigen uns die Gewölbe des mittleren Teiles im Untergeschoß, deren Errichtung durch eine musivische Inschrift genau datiert wird und, wie wir weiter unten sehen werden, in die Jahre 1025—1028 fällt.

Der mittlere Teil des Narthex ist im Plan ein längliches Rechteck, dessen Länge durch den Abstand zwischen den Pfeilern der Hauptkuppel (also durch den Durchmesser der Hauptkuppel)

bedingt ist. Ein derartiger Plan macht es sehr wahrscheinlich, daß hier im unteren und im oberen Geschoß Tonnengewölbe sich erhoben, deren Axe der Längsaxe des Narthex parallel war. Erst als diese Tonnengewölbe zerstört waren, konnte im Untergeschoß die gegenwärtige Wölbung hineingesetzt werden, welche sich auf zwei Bögen stützt, die auf in die Schildwände (!) eingelassenen Konsolen aufliegen; auf diese Weise ist unser Gebäudeteil in drei ungleichgroße Teile gegliedert, welche von sphärischen Gewölben überspannt werden. Wie ist nun das ursprüngliche Tonnengewölbe zerstört worden? — Vor durch ein schadhaftes Dach eindringendem Regenwasser war doch das Gewölbe des Untergeschosses durch die Bedeckung des Obergeschosses vollständig geschützt, und wir können sonst keine Spuren von Zerstörung infolge eines Erdbebens vorfinden; daher müssen wir als Ursache der Zerstörung der unteren Wölbungen das Herabstürzen des oberen Gemäuers vermuten.

4. Die Westfassade der Koimesis-Kirche ist um ein Bedeutendes länger, als die Breite des Hauptbaues nötig macht. Deshalb schließen sich zu beiden Seiten an den Nartex kleine Gebäudeteile an. Die westliche und südliche Mauer des südlichen Rechtecks sind sicher alt; ihre ungewöhnliche Dicke — mehr als 1 m! — macht es wahrscheinlich, daß hier sich etwas befand, was mächtiger Stütze bedurfte. Gegenwärtig bildet dieser südliche Gebäudeteil einen Turm, innerhalb dessen eine Holztreppe in den oberen Stock hinaufführt, und wir können wohl annehmen, daß das gerade von Anfang an seine Bestimmung war. Am nördlichen Ende des Narthex hat vielleicht einst eine ebensolche Treppe in einem ebensolchen Turme gestanden, doch ist dieselbe vollständig zerstört: selbst die Fassadenmauer ist hier — nur weiß ich nicht ob von Grund auf — 1807, wie die Inschrift des Chrysanthos zeigt, neu erbaut. Man könnte jedoch recht gut annehmen, daß die Fassade von vornherein unsymmetrisch komponiert ist, und daß der nördlich an den Nartex anschließende Gebäudeteil nur einer späten, aus irgendwelchen praktischen Gründen unternommenen Erweiterung seinen Ursprung verdankt. Für eine Entscheidung besitze ich keine tatsächliche Grundlage, welche nur durch vollständige Entblößung der betreffenden Mauerteile erhalten werden könnte.

Wollen wir nun alle angeführten Tatsachen zu einer Datierung des Gebäudes verwerten, müssen wir uns vor Allem über seine ursprüngliche Form klar werden. Nur eine gesicherte Rekonstruktion kann dann als Ausgangspunkt für stilgeschichtliche Betrachtungen gelten.

Die Koimesis-Kirche ist ein Zentralkuppelbau, in welchem die Kuppel Alles ist. Die heutige Kuppel ist neu, 1807 erbaut, aber an Stelle einer ähnlichen alten und dem Urbau angehörigen, welche um die Mitte des XVIII. Jhs. eingestürzt war. Genaueres über die alte Kuppel können wir nur erfahren, wenn wir uns das Bauwerk in seinem ersten Zustande, also mit zweistöckigen Seitenschiffen vorstellen: damals erhielt das Katholikon nur schwaches Licht durch Fenster in der Außenwand der Seitenschiffe und des Narthex und durch die Apsisfenster. Daß eine solche Beleuchtung nicht genügte, ist ohne weiteres anzunehmen, und so kommen wir zu der Vermutung, daß das Problem der Beleuchtung in Nikaia nur auf die Weise hat gelöst sein können, wie in der Großen S. Sophia, nämlich so, daß die Kuppel (vielmehr ihr Tambour) einen ganzen Kranz von Fenstern besaß.

Die Halbkugel der Kuppel ruht auf einem Ring, welcher durch die vier auf den Kuppelbögen aufliegenden sphärischen Zwickel gebildet wird. Ob und inwieweit sich Bögen und Zwickelgewölbe intakt erhalten haben, ist leider nicht aufgeklärt worden, da hier von außen dem Gemäuer nicht beizukommen war. Für die Rekonstruktion hängt von dem Erhaltungszustand der Bögen und Zwickel nichts ab.

Der Seitenschub der Kuppel wird in vertikale Schwere durch den Tambour verwandelt. Die Zwickel sind genügend schwer belastet, um auch ihrerseits dem Seitenschub zu widerstehen.

Desto stärker wird infolgedessen die zerstörende Kraft, welche die Gewölbeansätze und die obern Teile der Kuppelträger auseinandertreibt. Hier hat der Baumeister dem Seitenschub nach Osten die an die Kuppelbögen anschließenden Bemagewölbe entgegengestemmt; nach Westen zu waren es zwei Strebebögen, die durch den Narthex maskiert waren. Nach Süden und Norden? Nun, hier ist wohl in den beiden Seitenschiffen genau dieselbe Konstruktion angewendet worden wie im Narthex — das beweist der Fundamentblock, dessen wir oben bei Beschreibung der Prothesis gedacht haben. Der obere Teil des gleichartigen südlichen Blockes ist zerstört, wie die Grabgrube, welche auf unserem Plane angegeben ist, zeigt. Doch ist diese Grube relativ späten Ursprungs: unter ihr befindet sich ein älteres Begräbnis, dessen Fußende genau mit dem einstigen Umriß des alten Fundaments stimmt. In bezug auf die Seitenschiffe ist die Koimesis-Kirche also einst der Großen S. Sophia frappant ähnlich gewesen, mit dem einzigen Unterschied, daß die Seitenschiffe nicht, wie in der Sophienkirche bei ihren riesigen Dimensionen möglich war, zusammen die Höhe der Kuppelpfeiler haben, sondern die Höhe des Katholikon, und daß folglich die Widerlager der großen Kuppel nicht überragten und also auch nicht oberhalb der Seitenschiffe von außen sichtbar waren. Der Bau des Hyakinthos ist konstruktiv zwar nicht eine genaue Imitation der Sophienkirche gewesen (die Sophienkirche kann eben nicht in verkleinertem Maßstab reproduziert werden), wohl aber eine unmittelbare Adaptation. Das aber verweist unsren Bau womöglich noch ins VI. oder spätestens in den Anfang des VII. Jhs.

Gibt es Umstände, welche einer so frühen Entstehungszeit widersprechen? Ich sehe keine. Wohl aber sehe ich manches, was gerade an einen frühen Bau denken läßt. Ganz zuerst die Form der Prothesis und des Diakonikon. O. Wulff hat ganz recht gesehen, daß diese beiden Bauteile durchaus kein organisches Eins mit dem übrigen Bau bilden und geradezu aus einem andren Gebäudetypus genommen und rein mechanisch angemauert sind: hier lieferte die S. Sophia und die sonstigen Kuppelkirchen des VI. Jhs. kein Vorbild, und der Baumeister, welcher sich nicht entschließen konnte, die Nebenräume des Altars so anzufügen, wie wir es in der Kahrié-ĝami sehen, zog gewaltsam Prothesis und Diakonikon in die Länge und erzielte doch keine befriedigende Lösung des Problems.

Für eine recht frühe Ansetzung der Koimesis-Kirche spricht auch die allgemeine Ähnlichkeit mit der ebengenannten Kahrié-ĝami: die beiden Gebäude sind nahe miteinander verwandt, und die Koimesis-Kirche ist geradezu als Modell für eine Rekonstruktion des ursprünglichen Aussehens der Kahrié-ĝami zu verwenden: es sind fast dieselben Dimensionen (die Koimesis-Kirche ist ein wenig kleiner), es ist genau derselbe Baugedanke [1]), genau dieselbe Raumformung — nur ist die Kahrié-ĝami viel schlimmer noch zerstört als die Koimesiskirche und viel schlechter wiederaufgebaut. Die Kahrié-ĝami ist bald nach 610 von Priskos-Theodoros erbaut [2]), und dieser Umstand stützt eine Hinaufdatierung auch der Koimesis-Kirche ins VI. oder in den Anfang des VII. Jhs.

Außerdem besitzen wir noch das Zeugnis der skulpierten Brüstungstafeln, welche sich in der Koimesis-Kirche — nicht in situ — erhalten haben. O. Wulff hat diesen Tafeln eine eindringende und sorgfältige Studie gewidmet, welche mich der Notwendigkeit überhebt, viele Worte zu machen [3]). O. Wulff kommt zu dem Schluß, daß, abgesehen von einigen Platten aus sicher später Zeit, alle übrigen sehr altertümlich sind und ins V.—VI. Jh. gesetzt werden könnten, allerdings aber auch in etwas spätere Zeit — vielleicht ins VIII. oder gar in den Anfang des IX., also in die Zeit, in welche er den ganzen Bau versetzen möchte. Wenn wir nun aber zu dem Ergebnis kommen, daß der Bau eben früher anzusetzen ist, so widersprechen die Skulpturen dem keineswegs, sondern bekräftigen im Gegenteil einen solchen Ansatz.

---

[1]) Th. Schmit, Kahrié-ĝami, I. Izvestija Russk. Arh. Instituta v Konstantinopole, XI, 1906, p. 112.
[2]) Ibid., p. 21—22.
[3]) O. Wulff, Die Koimesis-Kirche, p. 164—186.

II. Die Altarmosaiken

Einst war die ganze Koimesis-Kirche mit Mosaiken geschmückt. Das ist nicht nur a priori sehr wahrscheinlich, sondern läßt sich geradezu handgreiflich beweisen: der Bauschutt, welcher 1807 nach Errichtung der neuen Kuppel entfernt worden ist, liegt nämlich auch heute noch, ostwärts von der Kirche, auf einem der Gemeinde gehörigen, nicht verbauten und unbebauten Grundstück, und jeder Liebhaber kann da in wenigen Minuten so viel Mosaikwürfel auflesen, wie er will. Gegenwärtig sind von der ursprünglichen Ausstattung nur noch die Mosaiken des Bemagewölbes und der Apsishalbkuppel zu sehen. Ich habe nicht Gelegenheit gehabt, die Zwickelgewölbe der Hauptkuppel genauer zu untersuchen und mich von der Zerstörung oder Erhaltung der dort einst angebrachten Seraphimdarstellungen zu überzeugen; wenn wir die nötigen Mittel besessen hätten, wären wir daran gegangen, Gerüste bis unter die Kuppel zu bauen, den Stuck abzuschlagen und nötigenfalls die Gewölbe wieder mit Stuck zu bedecken. Das ging aber damals nicht, und heute ist es zu spät . . .

In der Mitte der Bemawölbung ist die Hetimasie vollständig erhalten und zu beiden Seiten je zwei ganze Gestalten der himmlischen Mächte. In der Halbkuppel der Apsis sehen wir eine stehende Mutter Gottes mit dem Christuskinde vor der Brust. Durch eine segnende Hand, welche im Scheitelpunkt der Halbkuppel angebracht ist (also unmittelbar in der Nähe des Thrones), und von welcher drei Lichtstrahlen sich auf die Mutter Gottes senken, ist die Darstellung der Apsis in die engste Beziehung zu der Darstellung des Bema gebracht. Die symbolische Deutung der Mosaiken hat also unbedingt mit einer ikonographischen Einheit zu rechnen. Einheit des theologischen Gedankens beweist aber in chronologischen Fragen garnichts, und wir werden sicherer gehen, wenn wir uns nicht auf die Theologie, sondern auf archäologisch genaue tatsächliche Feststellungen verlassen.

1. Die Hetimasie (Taf. XII). Inmitten des Goldgrundes ist durch eine Reihe weißer Würfel ein Kreis gezogen, welcher durch zwei konzentrische kreisförmige breite blaue Streifen — einen dunkleren äußeren und einen helleren inneren — ausgefüllt wird; die Mitte ist ganz hellblau. In der Mitte ist ein goldener Thron dargestellt mit einem goldenen Fußschemel davor; hinter dem Thron steht ein goldenes Kreuz. Von dem Kreuz gehen acht Strahlen aus: vier dieser Strahlen sind die Verlängerungen der Kreuzesbalken und sind durch nahezu parallele Gerade begrenzt, die vier andren bilden mit den Kreuzesarmen Winkel von 45°, setzen spitz an und verbreitern sich nach der Peripherie zu. Alle acht gehen bis zur ebengenannten weißen Kreislinie. Die Strahlen wechseln ihre Farbe entsprechend dem Streifen, welchen sie durchschneiden: in der ganz hellen Mitte sind sie weiß, im Bereich des inneren blauen Streifens sind sie hell graublau, im Bereich des äußeren Streifens sind sie grünlichblau. Die Photographie gibt keine richtige Vorstellung von einer solchen Farbenverteilung: da scheinen die Strahlen gerade in der Mitte dunkel, ja schwarz zu sein und werden immer heller, je mehr sie sich der Peripherie nähern. Das kommt aber daher, daß die Würfel aus verschiedenem Material hergestellt sind, welches in verschiedener Weise den Ruß und Staub aufnimmt: die grünlichblauen

Glaswürfel besitzen eine glänzende ganz glatte Bruchfläche und ein leichtes Waschen mit Wasser genügt, um sie zu reinigen; die graublauen Würfel sind aus porösem Glas, und ihre Reinigung würde Bearbeitung mit vielem Wasser und energische Handhabung von Bürsten erfordern; die weißen Würfel endlich, welche aus einer festen aber nicht glasharten Masse bestehen, nehmen Staub und Ruß so innig auf, daß, wenn man nicht zu Säuren greifen will, welche vielleicht die Arbeit erleichtern könnten, nur ein Schaben mit dem Messer das Weiß wiederherstellt. Da nun das Mosaik sich gerade im Scheitel des Gewölbes befindet, also an denkbar unbequemster Stelle, und da außerdem nur eine sorgsame technische Untersuchung hätte feststellen können, ob die Mosaiken ein energisches Bürsten und Schaben überdauern könnten, haben wir von einer vollständigen und gründlichen Reinigung absehen zu müssen geglaubt: dabei war verhältnismäßig wenig zu gewinnen und viel zu verlieren.

Das Kreuz ist, wie gesagt, golden. Die senkrechten Teile haben von rechts einen roten Kontur, die wagerechten von unten. Die Kreuzesbalken sind an den Enden ein jedes mit zwei großen weißen Ösen geschmückt, welche auf unserer Photographie nur schwer sichtbar sind und schwarze Flecke zu sein scheinen.

Von dem Throne selbst sind nur die zwei vorderen rotkonturierten goldenen Füße zu sehen Diese sind oben mit großen birnenförmigen „Perlen“ (?) geschmückt, welche einst weiß waren, jetzt aber schwarz scheinen (besonders die rechte). Unterhalb dieser Perlen sind die Rundungen der Thronfüße durch Linien von „dunklem Gold“ (davon wird etwas weiter unten genauer zu handeln sein) abgegrenzt. Noch weiter, etwa in der Mitte der Thronfüße, sehen wir je einen Streifen von viereckigen abwechselnd roten und grünen schwarzumrahmten „Edelsteinen“, der beiderseits von Reihen weißer blau eingefaßter „Perlen“ begleitet wird. Zwischen den Füßen des Thrones ist ein hellgrüner Stoff dargestellt, welcher summarisch angedeutete, nicht tiefe Falten wirft.

Auf dem Sitz des Thrones liegt ein dunkelrotes Rollenkissen, dessen Färbung durch je eine Doppelreihe grellroter Würfel am oberen und unteren Umriß gehoben wird. Die beiden halbkugelförmigen Enden des Kissens sind durch doppelte schwarze Nähte belebt.

Der Schemel ist perspektivisch richtig gezeichnet. Das obere Brett ist hell golden, der senkrechte vordere dem Beschauer zugekehrte Teil, welcher von dem wagerechten durch eine silberne Linie getrennt ist, wird von ebensolchen „Edelsteinen“ wie die Thronfüße geschmückt, nur daß hier die „Edelsteine“ bedeutend größer sind und sorgfältigere Arbeit zeigen. Diese „Edelsteine“ heben sich von einem dunklen Grund ab. Das „dunkle Gold“ der Koimesis-Kirche erscheint mir so merkwürdig, daß ich es genauer beschreiben möchte.

Die Mosaikgoldwürfel bestehen immer aus zwei Glasteilen (einem würfelförmigen und einer dünnen Platte), zwischen welchen sich das natürlich minimaldünne Goldblättchen findet. Diese Würfel werden regelrecht in den rot-untermalten Stuck eingedrückt. Um das „dunkle Gold“ zu erhalten, schlägt der Meister von jedem Goldwürfel ein Teilchen des Deckblattes und des Goldblättchens ab, so daß der Goldglanz vermindert wird und die rote Untermalung durch den Glaswürfel durchscheinen kann; die Bruchstellen des Glases und das übriggebliebene Gold glitzern bei auffallendem Licht vielleicht noch stärker, als die mit intakten Goldwürfeln bedeckten Stellen, die Gesamtfärbung aber wird, wie auch auf unsren Photographieen deutlich zu sehen ist, beträchtlich dunkler. Soviel ich weiß, ist in der Fachliteratur bisher von „dunklem Golde“ nicht die Rede gewesen. Wir haben in Nikaia mit einem besonders raffinierten Farbensinn, mit ausgesuchten Farbeneffekten zu tun.

Auf dem roten Thronkissen liegt ein goldgebundenes Buch, dessen Deckel durch einen großen runden blauen „Edelstein“ in der Mitte und grüne und rote „Edelsteine“ von viereckiger Gestalt in den Ecken geschmückt und von blaugefaßten weißen „Perlen“ umrahmt wird. Wir

werden weiter unten Gelegenheit haben, genauer zu beschreiben, wie der Meister das Spiel der Edelsteine wiederzugeben sich bemüht. Der obere Rand des Einbandes ist dunkelblau umrissen. Der Schnitt ist weiß mit hellblauen Längslinien. Gezeichnet ist das Buch in umgekehrter Perspektive, im Gegensatz zu dem eben beschriebenen Fußschemel.

Unter dem Buch kommt ein herunterhängendes Stück dunkelblauen (also purpurfarbenen) Stoffes zum Vorschein mit einer großen goldenen Brosche, von welcher an goldenen Ketten drei weiße (nun ganz schwarze) Perlen hängen. Die goldene Brosche bildet den geometrischen Mittelpunkt des ganzen Kreises. Von dem unteren Rande des Purpurstoffes hängt links eine einzelne „Perle" herab.

Über dem Buche, gerade vor dem Kreuze, schwebt eine hellgraue Taube mit dunkleren Flügeln, roten Augen und Füßen, schwarzem Schnabel. Der Kopf ist von einem goldenen rotumzogenen Nimbus umgeben, in welchen mit roten Linien ein Kreuz hineingezeichnet ist. Die Taube ist das mit dem geometrischen nicht zusammenfallende kompositionelle Zentrum des Mosaiks: von ihr gehen die Strahlen aus.

Abgesehen von kleinen Beschädigungen der Taube und von dem fest an einigen Arten von Würfeln anhaftenden Ruß ist der Erhaltungszustand der Hetimasie ein tadelloser.

2. Die Himmelsmächte. Nördlich und südlich der Hetimasie befinden sich je zwei geflügelte Jünglingsgestalten, welche inschriftlich als ΚΥΡΙΟΤΙΤΕϹ (NW.), ΕΞΟΥϹΙΕ (NO.), ΑΡΧΕ (SO.), ΔΥΝΑΜΙϹ (SW.) bezeichnet sind. Unter den Füßen dieser Gestalten läuft beiderseits die Inschrift: ΚΑΙΠΡΟϹΚΥΝΗϹΑΤΩϹΑΝΑΥΤΩΠΑΝΤΕϹΑΝΓΕΛΟΙΘΥ, schwarz auf grünem Grunde. Jeder der vier Jünglinge hält ein Labarum, auf welchem dreimal ΑΓΙΟϹ zu lesen ist. Alle vier prangen in prächtigem dunkelblauem (Purpur-) Ornate und kaiserlichem Loros, alle vier tragen in der einen Hand Krystallkugeln.

Die Gesamtkomposition ist streng symmetrisch: nicht nur entsprechen die zwei Figuren der Nordseite genau denen der Südseite, sondern in einem jeden Paar ist die linke Figur das Spiegelbild der rechten: die beiden Labara eines jeden Paares kommen in die Mitte, die beiden Krystallkugeln an den Außenrand, die beiden Standbeine in die Mitte, die beiden Spielbeine nach außen, ja selbst die Loroi sind rechts und links im Gegensinne umgelegt. Die Symmetrie wird nur durch die vertikale Inschrift gestört, welche auf der Südseite zwischen den beiden Engelfiguren eingefügt ist: ϹΤΗΛΟΙΝΑΥΚΡΑΤΙΟϹΤΑϹΘΕΙΑϹΕΙΚΟΝΑϹ (Taf. XIII).

Es wird nützlich sein, gleich hier dieser Inschrift eine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden, da sie verdächtig erscheint. Erstens sind die Würfel, aus denen die Buchstaben zusammengesetzt sind, nicht glänzend-schwarz wie sonst in allen Inschriften des Bema und der Apsis, sondern tiefblau. Die Buchstaben selbst sind unregelmäßig gezeichnet und besitzen andre Formen als dieselben Buchstaben in den sonstigen Inschriften (besonders das Α, das Υ, das Κ), es kommen Ligaturen (Α mit Υ, Τ mit Ι) vor. Bei genauerem Zusehen merken wir, daß die Umrißlinie des Flügels der als ΔΥΝΑΜΙϹ bezeichneten Figur ursprünglich anders lief. Unsre Inschrift ist also ein späterer Einsatz, welcher einer gründlichen Restauration der Mosaiken seinen Ursprung verdankt. Wir werden also behutsam nach weiteren Spuren dieser Restauration zu sehen haben.

Die vier Engelsgestalten sind einander, wie gesagt, so ähnlich, daß wir uns darauf beschränken können, nur eine von ihnen eingehender zu beschreiben und bei den übrigen bloß die Unterschiede anzumerken. Am vollständigsten ist ΔΥΝΑΜΙϹ erhalten, welche wir uns also genauer anschauen wollen.

Unmittelbar oberhalb des Karnieses zieht sich ein breiter einfacher Ornamentstreifen, beiderseits von einer weißen Linie umrissen. Der Streifen selbst wird von einer treppenförmigen

auf- und absteigenden Zickzacklinie durchlaufen, welche ihn in Dreiecke teilt, deren Spitzen abwechselnd bald nach oben, bald nach unten gekehrt sind. Die nach unten gerichteten Dreiecke zeigen in schwarzblauem Felde ein goldenes Blatt mit symmetrischen Ranken; in den aufwärts gerichteten Dreiecken sehen wir dasselbe Motiv, nur weiß in grellgrünem Felde. Die Treppenlinie besteht aus übereckgestellten Quadraten mit goldenen Umrißlinien und roter Füllung. Der Ornamentstreifen umrahmt gegenwärtig das Bemagewölbe nur im Süden, Osten und Norden; der einstige Westrand ist vollständig — wohl bei dem Herabstürzen der Kuppel — zerstört und durch einen Streifen weißen Stucks mit grobgezogenen dunklen Linien und einer türkisch stilisierten Rosette ersetzt.

Zu Füßen der Engel zieht sich über dem Ornamentstreifen die erwähnte (aus Deuteron. XXXII 43, Ps. XCVII 7 oder Hebr. I 6 entlehnte) Inschrift, von welcher im nördlichen Teile der ganze Anfang und der Endbuchstabe zerstört sind, welche aber im südlichen Teile bis auf die zwei letzten Buchstaben intakt erhalten ist. Diese Inschrift ist in dem untersten und hellsten Streifen der „Erde" angebracht. Oberhalb desselben laufen noch zwei grüne Streifen, ein jeder dunkler als der untere.

Auf der grünen von keinen Blumen belebten „Erde" steht nun der Engel ruhig aufrecht, das Gesicht voll dem Zuschauer zugewendet. Das rechte Bein ist Standbein, das linke Spielbein. Die Flügel sind ausgebreitet, die rechte Hand ist erhoben und umfaßt den Schaft des Labarum etwa in der Mitte seiner Höhe, die linke Hand ist vorgestreckt und hält eine große Krystallkugel.

Die Proportionen der Figur sind klassisch: Gesamthöhe 1,83 m, Kopf 0,26 (1 cm für das Haar in Abzug gebracht), also genau ein Siebentel; Gesicht 0,21 m, Schulterbreite 0,43, also das Doppelte; Flügelbreite 1,09 in der Höhe der erhobenen rechten Hand; Gewandbreite in der Höhe der Kniee 0,49 m.

Die Bekleidung besteht aus einem dunkelblauen Unterhemd, welches unterhalb der Kniee und an den Ärmeln sichtbar ist und von zwei goldenen mit „Edelsteinen" besetzten vertikalen Clavi geziert wird; die Ärmel haben goldene mit „Edelsteinen" geschmückte Manschetten. Über dieses Unterhemd ist ein gleichfarbiges Oberhemd gezogen, welches fast vollständig von dem darübergelegten Loros bedeckt wird. Der Loros ist als breiter Streifen roten Stoffes gedacht, mit weißen „Perlen" gefranst, goldgestickt und mit roten und grünen „Edelsteinen" besetzt. Die goldene Stickerei zeigt das typische Quadratmuster, doppelreihig, auf dem Querstreifen auf der Brust sogar dreireihig. Die Art des Umlegens des Loros hat man sich so vorzustellen, daß der vorn herabhängende vertikale Teil über die rechte Schulter und unter die rechte Achsel gezogen ist, von da quer über die Brust zur linken Schulter hinaufgezogen und dann im Rücken zur rechten Hüfte hinunterfällt, wo er wieder vorn erscheint, um von dem linken Arm aufgenommen zu werden. Die roten Stiefel sind mit blauen Steinen geziert und haben oben eine doppelte weiße Naht.

Der Schaft des Labarum ist helles Gold; der Umriß des Schaftes ist von der einen Seite rot, von der andren dunkelgolden; das untere Ende des Schaftes ist golden, dreiblattförmig. Der hellblaue Stoff des Labarum ist an einen goldenen rotkonturierten Querstab geheftet. Die Buchstaben der Inschrift sind weiß.

Die Kugel in der linken Hand stellt sich der Künstler als eine schmucklose Krystallkugel aus hellgrünem durchsichtigem Glas vor, in welcher sich das Licht spiegelt und durch welche die Hand durchschimmert. Der Umriß des Kreises ist silbern. Der Kreis ist an der Peripherie mit dunkelblauen, näher zum Mittelpunkt mit hellblauen und hellgrünen, in der Mitte mit rosaweißen Würfeln ausgefüllt. Unten ist die durchscheinende Hand durch Hellrosa, Hellgrün und

Hellblau, der Loros durch Dunkelblau und Blaugrün angedeutet. Es ist ein wunderschönes Stück Malerei, und ich bedauere tief, daß wir, weil wir keine Hoffnung hatten, in der geplanten Publikation noch eine Farbentafel hinzufügen zu können, davon abgesehen haben, die Krystallkugel zu kopieren.

Bewundernswert sind auch die dunkel gehaltenen Flügel. Die Außenlinie ist dunkelviolett, aber mit eingestreuten gelben und grünen Würfeln. Die langen äußeren Schwungfedern sind dunkelblau und dunkelgrün, durch vertikale hellblaue und hellgrüne, auch weiße Linien gegliedert. Die kurzen Federn näher bei den Schultern sind in der oberen Horizontalreihe dunkelrosa, mit goldenen Umrißlinien, in der unteren Reihe dunkelblau. Das Nebeneinandersetzen von Würfeln verschiedener Färbung und verschiedener Farbenstärke macht die Flügel merkwürdig flimmernd und reich.

Der Kreis des Nimbus ist durch eine doppelte Reihe grüner Würfel aus dem Goldgrunde hervorgehoben.

Damit ist das Gemeinsame erschöpft, welches die vier Engelgestalten einander so ähnlich macht. Die Gesichter sind völlig verschieden. Wir haben leider nur eines von ihnen durchpausen und genau kopieren können, gerade das der ΔΥΝΑΜΙϹ. Obgleich sich mit Worten koloristische Feinheiten und Kunstgriffe nicht anschaulich machen lassen, müssen wir es dennoch versuchen, jeden Kopf einzeln zu beschreiben.

ΚΥΡΙΟΤΗΤΕϹ (Taf. XVIII). Höhe des Kopfes 29 cm, wovon auf Haar, Stirn, Nase und Unterteil gleichmäßig etwa je 7 cm kommen; Breite 24 cm, Gesichtsbreite maximal 15½ cm. Es ist das regelmäßigste von allen vier Gesichtern.

Das Haar ist aus durchsichtigen dunkelvioletten Glaswürfeln von verschiedener Intensität der Färbung zusammengesetzt; kurze Reihen von Goldwürfeln gliedern die dunkle Masse. Ein kreideweißes Band wird über der Stirn im Haare sichtbar. Einzelne Locken, unsymmetrisch angeordnet, sehen wir über der Stirn und im Nacken.

Der Gesichtsausdruck ist müde, etwas leidend. Das kommt daher, daß Augenbrauen und Augen sowie Mundwinkel nicht horizontal sind, sondern sich senken.

Augenbrauen — durchsichtig dunkelviolett, wie das Haar; die oberen Lider — glänzend schwarz, die unteren — olivgrau; Iris — dunkelolivfarben, Stern — glänzend schwarz, Augapfel — links von der Iris grau, rechts weiß; die Nase dagegen von rechts durch eine olivgraue Linie, von links durch eine grüne Linie angegeben, also von links beleuchtet; Nasenrücken — glänzend weiß; Nasenflügel — links rot, rechts dunkelolivfarben; Nasenlöcher — dunkelviolett; Nasenspitze — ein einzelnes ovales ziemlich großes weißes Stück; Lippen rot, Mund — dunkelviolett; unter den Brauen, der Nase und unter der Unterlippe — dunkelolivfarbene Schatten; Stirn, Wangen und Kinn — weiß und blaßrosa; das ganze Gesichtsoval — von einer doppelten Reihe grüngelber und olivgrüner Würfel umgeben, ebenso wie der Hals; Hals — weiß und hellgrau. Gesamteindruck, dem Gesichtsausdruck entsprechend, — krankhaft blaß und blutarm.

ΕΞΟΥϹΙΕ (Taf. XIX). Höhe des Kopfes 26,5 cm; davon das Haar etwa 6,5 cm, die Stirn nur 5 cm, die Nase 8 cm, der untere Teil des Gesichts 7 cm; der Hals um anderthalb cm kürzer als bei Κ, 9,5 cm; Breite 22,5 cm von Kontur zu Kontur, Gesichtsbreite 15 cm. Das alles um so bemerkenswerter, als die beiden nebeneinanderstehenden Gestalten genau die gleiche Gesamthöhe (1,78 m) haben — da die beiden Fußpaare zerstört sind, habe ich von dem oberen Rande der grünen „Erde“ gemessen.

Das Haar ist ebenso gemacht wie bei Κ. Doch ist das Band weniger breit und nicht plattkreideweiß, sondern besteht aus einem weißen und einem hellblauen Streifen; ebenso die zu beiden Seiten des Halses sichtbar werdenden Bandenden.

Die Augenbrauen sind horizontal, die Mundwinkel sogar etwas gehoben, und so macht das Gesicht, entsprechend der Stirnbildung und der größeren Breitenentwicklung, einen durchaus andren Eindruck, als das der Nachbarfigur. Auch die Farbengebung ist bedeutend energischer und lebenskräftiger: rosenfarbene Würfel sind in größerer Zahl verwendet, wo Grün vorkommt, ist vorzugsweise Grüngelb gewählt, das Gesicht ist vom Halse durch eine rosenrote Linie getrennt. Es ist noch anzumerken, daß die Stirn oben von einer grauen Linie umrissen ist, daß am Halse unten, längs dem Saume des blauen Gewandes, eine grellgelbe Linie läuft, und daß der Hals von rechts mit einer dunkelvioletten Konturlinie bezeichnet ist — das einzige Beispiel einer dunklen Konturlinie in der gesamten Mosaikmalerei des Bema!

ΑΡΧΕ (Taf. XV). Die kleinste von allen vier Figuren des Bema: vom Scheitel bis zur Sohle gemessen beträgt der Wuchs nur 177,5 cm, also 5,5 cm weniger als der Wuchs von ΔΥΝΑΜΙϹ und etwa 15 cm weniger, als der Wuchs der beiden Figuren in der nördlichen Hälfte des Gewölbes. Höhe des Kopfes 26,5 cm; davon das Haar 6 cm, die Stirn 5,5, die Nase 7,5, der untere Teil des Gesichts 7,5; Kopfbreite und Gesichtsbreite genau wie bei Ε.

Auch in der Farbengebung ist Α seinem Gegenüber sehr ähnlich. Einige Unterschiede aber müssen dennoch hervorgehoben werden: 1. nicht goldene, sondern grüne Linien gliedern die Haarlocken, 2. die graue Umrißlinie der Stirn fehlt, 3. die Augenbrauen sind dunkelviolett — ich habe vergessen anzugeben, daß bei Ε die Augenbrauen aus ganz durchsichtigen und farblosen Würfeln bestehen und nur deshalb dunkel erscheinen, weil der durchscheinende Stuckgrund von den andren nicht durchsichtigen Würfeln beschattet ist!

ΔΥΝΑΜΙϹ (Taf. XVI, XVII). Kopfgröße ungefähr der Kopfgröße von Κ entsprechend: Gesamthöhe 27 cm, davon 6,5 cm das Haar, 6,5 cm die Stirn, 7,5 cm die Nase, 6,5 cm der untere Teil des Gesichts, 11 cm der Hals; größte Breite 22 cm, Gesichtsbreite nur 14 cm, also das schmalste von allen vier Gesichtern.

Die drei übrigen Gesichter sind als von rechts oder links beleuchtet dargestellt und nur dieses eine erhält Licht von oben und von vorn; daher gibt es hier überhaupt keine Umrißlinien, selbst der Nasenrücken ist durch keine dunklere Linie bezeichnet. Grau fehlt in der Farbengebung vollständig.

Ob die Verschiedenheit der Gesichter beabsichtigt ist oder nicht, darüber ist natürlich keine Gewißheit zu erlangen. Bedenkt man die Eigentümlichkeiten der Mosaikarbeit, nämlich daß die Arbeit sehr schnell vollendet werden muß, so wird man wohl an eine Mehrzahl von Meistern glauben, und die könnten dann eben ein jeder nach eigenem Geschmack geschaffen haben. Wie dem auch sei, es ist doch recht charakteristisch, daß die Köpfe so verschieden ausgefallen sind, obgleich das Darzustellende in allen vier Fällen das gleiche war. Vielleicht noch charakteristischer sind die Hände: alle vier Hände, welche die Labarumschäfte halten, sind in verschiedenen Stellungen gesehen, und eine jede ist mit roten Umrißlinien meisterhaft exakt gezeichnet. Vollständig verschieden sind in der Farbengebung die Weltkugeln, von denen allerdings leider nur eine einzige — nämlich diejenige von Δ — vollständig erhalten ist; doch zeigt das Bruchstück der Kugel von Α eine viel dunklere Farbengebung, ebenso wie die ganz unbedeutenden Fragmente der Kugeln von Κ und Ε. Bei völliger Gleichheit aller nebensächlicher Teile sind also gerade alle Prunkstücke — Gesichter, Hände, Kugeln — bei jeder Figur individuell gearbeitet.

Wir kommen nun zu dem Erhaltungszustand. Wir haben schon oben, bei Besprechung der Naukratios-Inschrift, angemerkt, daß dieselbe bei Gelegenheit einer späteren Restauration der Mosaiken eingesetzt worden sein muß. Es handelt sich also darum, etwaige sonstige Spuren dieser noch in byzantinische Zeit fallenden Restauration festzustellen und, wenn möglich, die Restauration chronologisch zu bestimmen.

Am besten erhalten hat sich, wie gesagt, Δ: hier hat das Goldfeld des Nimbus zu beiden Seiten des Kopfes gelitten, der Flügel ist etwas beschnitten, man bemerkt einzelne kleine Defekte im Haar bei der rechten Schläfe, im Kleid bei der rechten Schulter, in der rechten Hand. Am wichtigsten aber ist, daß unterhalb der Brust ein rundes Stück Mosaik ausgefallen ist, und daß hier der Kopf eines großen Nagels entblößt ist, dessen Bestimmung wahrscheinlich die Befestigung des Mosaiks an das Mauerwerk ist. Mit Ausnahme dieses Loches sind alle schadhaften Stellen mit Stuck ausgefüllt und notdürftig bemalt.

Schwerer beschädigt ist A: hier fehlt die rechte Schläfe und zum Teil auch das rechte Auge, ein großes Stück des rechten Flügels, ein Stück der Kugel, die rechte Hüfte und ein Stück Gewand.

Von beiden Engeln der Nordseite sind die Füße zerstört; von K außerdem noch der rechte Flügel, die Weltkugel, der herabhängende Teil des Loros; von E — Stücke der Nimbuslinie, des Haupthaares (an zwei Stellen), der Schaft des Labarum, Stücke des linken Flügels, die Weltkugel. Außerdem gibt es mehrere kleinere Beschädigungen. Auch hier sind die schadhaften Stellen mit Stuck ausgebessert und bemalt.

Das ist alles leicht festzustellen. Nur wenig schwerer ist es, alte und mit Mosaikstücken gefüllte Schäden zu bemerken, sobald man auf Material und Technik acht gibt.

Die Goldwürfel sind gewöhnlich annähernd quadratisch zugeschnitten zu 4 × 5, 5 × 5, 5 × 6 mm. Die roten und blauen Würfel der Gewänder haben bald quadratische, bald länglich-rechteckige, bald dreieckige Gestalt und variieren zwischen 8 × 9 und 11 × 12 mm. Am verschiedenartigsten von Größe und Gestalt sind die Würfel, welche für das Haar und die Fleischteile verwendet werden — da gibt es ganz kleine von 2 × 4 und größere bis 4 × 6 mm Oberfläche. Die Augensterne von Λ und E sind runde Glasstücke von 9 mm Durchmesser.

Alle Würfel, welche im Bemamosaik verwendet sind, sind von Glas — die einen durchsichtig und fast farblos (vgl. die Augenbrauen von E; vereinzelt auch sonstwo), die andren durchscheinend und intensiv gefärbt, die dritten undurchsichtig, aber glasglänzend im Bruch, die vierten matt und porös — diese Art Würfel ist nur durch die graublauen Würfel im „Himmel" um den Thron und die dunkelrotbraunen Stückchen vertreten, welche stellenweise in großen Mengen in den Loroi der Engel vorkommen, und von welchen weiter die Rede sein wird. Nicht von Glas sind nur die weißen Würfel — ich weiß aber nicht zu sagen, aus welchem Stoff sie hergestellt sein könnten; für Glas sind sie zu weich. Vielleicht ist es Perlmutter. Die weißen Stücke sind bald würfelförmig, bald rund (bis 15—16 mm im Durchmesser), bald birnförmig geschnitten und bis 33, ja 35 mm lang, bei einer Breite von 15—20 mm. Die Loroi der Engel sind mit diesen letzteren befranst, und nur die weißen Fransen des Loros von Δ sind aus gewöhnlichen Würfeln zusammengesetzt.

Nun aber einige Ausnahmen. In der Manschette von Δ, da wo wir einen aus roten Würfeln zusammengesetzten „Edelstein" zu erwarten hätten, sehen wir plötzlich ein Stück vergoldeten Glases, rundlich zugeschnitten und 25 × 21 mm groß. Auf der Brust von K, auch an Stelle eines ebensolchen „Edelsteines", finden wir ein unregelmäßig viereckiges Stück Goldglas, dessen Seiten 32—27—20—35 mm messen. In der Manschette von E ist sogar ein noch größeres Stück Goldglas eingesetzt, ein Rechteck von 39 × 32 mm! Im Loros von A befindet sich, unterhalb des Gürtels, anstatt eines „Edelsteins" ein Stück hellblauen Glases von 15 × 30 mm Oberfläche, in dessen Mitte ein einzelner Goldwürfel eingelassen ist.

Nirgends in der ganzen byzantinischen Mosaikmalerei finden wir derartig große Stücke verwendet. Zufällig kann der Meister derartige Stücke auch nicht in seinem Vorrat gefunden haben: nicht auf dem Gerüst unmittelbar vor ihrer Verwendung werden die Würfel zugeschnitten!

Scheiben von 5 bis 12 qcm Oberfläche muß der Meister ganz absichtlich hinaufgenommen haben, weil er ihrer aus irgendwelchen Gründen bedurfte. Daß nicht ein besonders kräftiger Farbeneffekt beabsichtigt war, steht wohl sicher: koloristische Feinschmecker — die Mosaicisten von Nikaia müssen doch zu den Feinschmeckern gezählt werden! — verschmähen so grobe Effekte. Und wenn es sich doch um Effekte handelte, so würden die großen Scheiben wohl nicht an möglichst wenig auffallenden Stellen angebracht worden sein, und das schöne blaue Glasstück von A hätte man in diesem Falle nicht durch das eingelassene Goldstückchen verunstaltet! „Edelsteine" finden sich überall in den Mosaiken von Nikaia, und überall bemüht sich der Künstler, durch Zusammenstellung verschiedenfarbiger Würfel das Spiel des Lichtes wiederzugeben, bevor er ein goldenes Licht aufsetzt... So kommen wir dazu, an den großen Nagel zu denken, den wir etwa in Gürtelhöhe im Gewand von Δ vorgefunden haben: dieser Nagel konnte schließlich auch nicht durch ein Stück Kleinwürfelmosaik verdeckt werden, sondern nur durch eine eingefügte Glasscheibe. Wir haben also das Recht, unter den aufgezählten Glasscheiben ebensolche Nägel zu vermuten, welche das geschwächte Mosaik an das Gemäuer befestigen sollten. Wir haben natürlich keine von den Scheiben entfernt, um uns in dieser Vermutung zu bekräftigen!

Es gibt auch noch andre Spuren, welche das Eingreifen eines Restaurators verraten, ja verschiedener Restauratoren zu verschiedenen Zeiten und mit verschiedenen Mitteln. Naukratios ist vermutlich nur der älteste von ihnen, derjenige, welcher für diese Arbeit am besten ausgerüstet war: wie er den Flügel von Δ beschnitten hat, ist geradezu mustergültig; ihm werden wir wohl auch die Nägel und die Glasscheiben zuschreiben müssen. Später sind dann andre am Werk gewesen, welche weit weniger gut ihre Sache machten: da ist zunächst an die dunkelrotbraunen matten Würfel zu denken, welche in den Loroi mehrfach vorkommen — bei Δ unter der rechten Achsel, auf der linken Schulter, auf der rechten Hüfte (drei einzelne Flecken), auf dem über die Linke geworfenen Lorosende, am unteren Rande des vertikalen Lorosstreifens (zwei Flecken); der Loros von A besteht fast ausschließlich aus ihnen; der Loros von E ist ganz mit bald alten (rotem Siegellack in Färbung und glänzendem Muschelbruch ähnelnden), bald späten Würfeln ziemlich nachlässig ausgelegt; der Loros von K ist in seinem oberen Teil alt, in seinem unteren Teil spät. Es läßt sich wohl kaum bestimmen, wann diese Flickarbeiten ausgeführt worden sind, sie fallen aber, aller Wahrscheinlichkeit nach, noch in byzantinische Zeit.

Ja noch eine dritte Restauration läßt sich, nach meinem Erachten, ganz deutlich feststellen. Wenn wir nämlich die Art und Weise betrachten, wie die Würfel nebeneinandergesetzt sind, so konstatieren wir, daß in allen sicher alten Stellen die Zwischenräume sehr gering sind, zuweilen (besonders in den Gewändern) so gering, daß die Spitze eines Federmessers nicht eindringen kann. An andren Stellen dagegen, immer gerade da, wo die Würfel ohne bestimmte Ordnung gesetzt sind, gibt es verhältnismäßig breite Zwischenräume, zuweilen solche von 1 qcm Oberfläche! Diese Zwischenräume sind natürlich mit der Stuckmasse ausgefüllt, in welche die Würfel eingedrückt wurden; die Ausfüllung ist aber nicht etwa weiß, wie man erwarten könnte, sondern der Umgebung entsprechend bemalt. Im Loros von K finden wir an zwei Stellen ganze rote „Edelsteine", welche aus rot bemaltem Stuck bestehen. Dieser Stuck ist aber, seiner Konsistenz nach, sicher nicht mit dem neuen Stuck identisch, welcher in den Arbeiten des XIX. Jhs. gewöhnlich ist. Wir kommen also zu dem Schluß, daß irgendwann, als schon keine Mosaikwürfel beschaffen werden konnten, also vermutlich schon in türkischer Zeit, die Mosaiken nochmals einer gründlichen Reparation unterworfen werden mußten, welche mindestens die dritte war. Vielleicht gehört in diese Zeit auch die Gipsfüllung der Blasen, welche wir an drei Stellen in K vorfinden.

3. Die unbefleckte Empfängnis. Die ganze Halbkuppel der Apsis ist von einem breiten

in Mosaik ausgeführten Ornamentstreifen eingefaßt, in welchem auf rotem Grunde immer wieder in derselben Reihenfolge drei Ornamentmotive wiederkehren, drei Varianten des sog. griechischen (gleicharmigen) Kreuzes. Das eine Kreuz ist als Vierblatt gebildet: die Mitte ein weißes Quadrat übereck gestellt, die Blätter golden mit blauer Innenfüllung, zwischen den Blättern weiße Knospen an grünen Stielen. Das zweite Kreuz ist ein goldenes Andreaskreuz in grünem weißumrissenem quadratischem Felde, welches die Mitte eines größeren weißkonturierten blauen Kreuzes mit abgerundeten Enden bildet. Das dritte Motiv endlich besteht aus fünf gleichgroßen übereck gestellten Quadraten, von welchen das mittlere golden mit grüner Füllung, die übrigen weiß mit blauer Füllung sind; zwischen diesen Quadraten befinden sich vier kleine goldene lateinische Kreuze, wieder kreuzförmig angeordnet.

Da die Apsis etwas niedriger ist als das Bema, und da der Radius der Halbkuppel etwas kleiner ist als der Radius der Bematonne, bleibt zwischen den beiden Gewölben ein vertikaler Streifen. Hier steht schwarz auf goldenem Grunde zu lesen: ΤΩΟΙΚΩCΟΥΠΡΕΠΕΙΑΓΙΑCΜΑΚ̅Ε̅ΕΙC-ΜΑΚΡΟΤΗΤΑΗΜΕΡΩΝ. Am Anfang und am Ende dieser Inschrift steht je ein Hyakinthosmonogramm von derselben Form, wie über der Eingangstür, auf den Kapitellen und auf der Altarplatte. Diese Monogramme sind unzweifelhaft alle gleichzeitig untereinander; die Mosaikmonogramme sind aber auch nicht von den übrigen Mosaikinschriften des Bema und der Apsis zu trennen. Hyakinthos ist also nicht ein Zeitgenosse, sondern ein Vorgänger des Naukratios gewesen, und dem Mönch, Priester und Abte Hyakinthos gehören alle Altarmosaiken der Koimesis-Kirche. Dennoch wollen wir auch bei dem Studium der Apsismosaiken der warnenden Inschrift des Naukratios eingedenk bleiben und genau zusehen, was alt und was etwa später eingefügt ist.

In dem Scheitel der ganz mit Goldwürfeln ausgefüllten Apsishalbkuppel sehen wir eine nach Osten gewendete segnende Hand. Der Zeigefinger, der mittlere und der kleine Finger sind ausgestreckt, der Ringfinger berührt den großen. Dem Zuschauer ist der Handrücken zugekehrt. Die Arbeit ist summarisch: die Finger sind ohne Angabe der Nägel rot umrissen, die Gelenke durch olivfarbene Würfel bezeichnet, das Ganze weiß und hellrosa koloriert; der Handrücken besitzt innerhalb der roten Umrißlinie noch eine grüne danebenlaufende. Der Ärmel, aus welchem die Hand hervorgestreckt ist, ist dunkelblau, aus demselben Material gesetzt wie die Gewänder der Engelgestalten im Bema und der M̅P̅ Θ̅V̅ in der Apsis.

Die segnende Hand befindet sich inmitten eines Himmelssegments, welches wir nicht zu beschreiben brauchen, da es in Material und Arbeit vollständig identisch ist mit dem Himmelskreis im Scheitel des Bema, ebenso wie die Strahlen, welche von der Hand ausgehen. Auf unsrer Photographie ist gerade die Mitte des Himmelssegments nur schlecht zu sehen, weil wir hier nicht die Möglichkeit hatten, das Mosaik auch nur oberflächlich zu reinigen: irgendwelche Barbaren — ich fürchte, daß es der Chrysanthos von 1807 gewesen ist, — haben hier nämlich in das Gewölbe einen Nagel getrieben, welcher die Altarlampe trägt, und dabei ist das ganze Mosaik rissig geworden und viel zu schwach, um einer mechanischen Bearbeitung widerstehen zu können, ohne welche dieses ganz besonders verrußte Stück nicht rein zu bekommen war.

Die drei Strahlen, welche sich ostwärts herabsenken, sind nicht auf das Himmelssegment beschränkt, sondern gehen weiter. Ihre Färbung wird hellrosa, dann hellgrau, endlich hellgrün und dann verlieren sie sich im Golde. Allerdings ist es dem Mosaizisten nicht gelungen, unbemerkbare Übergänge zu finden, aber er hat alles getan, was in seinen Kräften war: das Hellrosa und das Hellgrau, das Hellgrau und das Hellgrün, das Hellgrün und das Gold sind nicht etwa durch gerade Linien voneinander abgegrenzt, sondern durch Wellenlinien, so daß sich die verschiedengefärbten Teile gegenseitig durchdringen.

Der mittlere Strahl geht bis zur Grenzlinie des Nimbus der darunterstehenden Muttergottesfigur, welche sich als einsame Vertikale mitten in dem großen einförmigen Goldfelde der Apsis dunkel abhebt.

Die Proportionen dieser Figur sind sehr merkwürdig. Die Gesamthöhe beträgt 2,06 m; davon kommen auf den Kopf nur 0,24 m. Zieht man von den beiden Ziffern 0,02 m ab (Maphorion, Haube und Haar), erhält man als Körpermaaße 2,04 : 0,22; also hat die Figur mehr als 9 Kopflängen! Das Gesicht, vom Rande der Haube bis zum Kinn gemessen, hat eine Höhe von 15 cm; wenn wir also den von der Haube verdeckten Teil der Stirn zuschlagen, erhalten wir etwa 16,5 cm, was der Brustweite von 34 cm entspricht. Bei den Engelfiguren ist das Verhältnis der Schulterbreite zu der Gesamthöhe = 2 : 9; hier haben wir das Verhältnis 2 : 12! Bei Δ ist die Entfernung von der oberen Haarlinie bis zum Kinn = 27 cm, die Entfernung von derselben Haarlinie bis zum Ellenbogen = 80, also fast genau das Dreifache; bei der Muttergottesfigur sind die entsprechenden Zahlen 24 und 62, also das 2½-fache! Das bedeutet, daß die Muttergottesfigur zwar nicht sieben, sondern ganze neun Kopflängen hat, dennoch aber in ihrem oberen Teil verhältnismäßig kürzer ist als die Engelgestalten. Dagegen ist der untere Teil der Figur stark in die Länge gezogen.

Kein Weib hat je die Proportionen besessen, welche der Maler der Mutter Gottes zuschreibt; jeder gut gebaute Jüngling hat die Proportionen, nach welchen der Maler die Engelgestalten komponiert hat. Man wird Mühe haben, daran zu glauben, daß zu gleicher Zeit nebeneinander zwei Maler so grundverschiedene Anschauungen von den Proportionen des menschlichen Körpers gehabt haben könnten! Sieht man sich die Photographien der Bemamosaiken bei Wulff an, merkt man, wie das alles zusammenhängt: der Maler, welcher sich in dem Gewölbe des Bema betätigt hat, besitzt nicht das geringste Verständnis für die spezifischen Sichtbarkeitsverhältnisse, welche gerade durch die Anbringung einer Darstellung im Gewölbe geschaffen werden, für die ungleichmäßige Verkürzung der unter verschiedenen Winkeln gesehenen Teile einer und derselben Figur. Von unten gesehen erscheinen die Engelgestalten großköpfig und kurzbeinig, weil von oben nach unten die Vertikalität des Gewölbes zunimmt, also die Verkürzung immer stärker wird. Um die Engelfiguren so aufnehmen zu können wie unsere Photographien zeigen, haben wir in unser Gerüst eine besondere Plattform hineinbauen müssen, auf welcher der Apparat sich so aufstellen ließ, daß die photographische Platte etwa parallel einer durch Scheitel und Sohle des Gewölbes gelegten Ebene war. Der Maler des Bema ist augenscheinlich an gerade vertikale Flächen gewöhnt, hat also seine malerische Schulung in Basiliken, nicht in Gewölbebauten erhalten. Der Maler, welcher in der Apsis arbeitete, hat dagegen sich die perspektivischen Kunstgriffe, die der Gewölbebau notwendig gemacht hatte, vollständig angeeignet und übertreibt dieselben, ohne darauf zu achten, daß er eine Mißgestalt schafft: der Besucher der Kirche kommt ja garnicht so nah unter der Apsisfigur zu stehen, daß eine so starke Streckung der unteren Gliedmaßen der Figur nötig wäre! In der Apsis ist das getan, was nur im Bema Sinn gehabt hätte.

Wir werden weiter noch auf die optische Erfahrung der beiden Maler zurückkommen müssen, und da wird es sich erweisen, daß der Meister des Bema, der zwar die Körperproportionen nicht dem Gewölbe anzupassen verstand, dennoch in der Farbengebung Fernwirkungen ganz vorzüglich zu erzielen wußte, viel besser als sein Kollege in der Apsis. Ohne hier irgendwie frühreife chronologische Schlüsse zu ziehen, vermerken wir das Alles, weil auf diese Weise unsre Aufmerksamkeit geschärft wird, und die einander widersprechenden Tatsachen klar zutage treten.

Die Mutter Gottes steht auf einem Podium, welches sich von dem grünen Grunde der „Erde“ abhebt. Die „Erde“ ist nach Material und Arbeit identisch mit derjenigen, auf welcher

die Engel des Bema stehen. Das Podium ist in umgekehrter Perspektive gezeichnet. Der obere wagerechte Teil des Podiums ist helles Gold, von dem Goldgrund der Apsis durch eine Linie dunklen Goldes getrennt (3 Reihen Würfel). Das vordere vertikale Brett des Podiums ist von dunklem Gold, durch eine silberne Würfelreihe von dem hellen Golde des oberen Brettes getrennt, links und unten dunkelgrau konturiert; hier sehen wir sechs große grüne „Edelsteine“, ein jeder von vertikal angeordneten blaugefaßten drei weißen Perlen beiderseits begleitet. Alles genau so gedacht und ausgeführt, wie in der Hetimasie des Bema. Verschieden ist nur die rechte beschattete Seitenwand des Podiums – eine solche fehlt dem Fußschemel des Bema, weil dort derselbe in gerader Perspektive gezeichnet ist, und daher keine Seitenwand sichtbar wird. Die Seitenwand unseres Podiums ist dunkelviolett und mit „Edelsteinen“ geschmückt, welche aber nur summarisch angedeutet werden.

Die Mutter Gottes ist in Blau gekleidet. Das lange Gewand fällt in geraden Falten herab; Querfalten werden nur unten, da wo die Spitzen der roten Schuhe hervortreten, sichtbar. Die Falten sind durch schwarzblaue Würfelreihen bezeichnet und in zwei dunkelblauen Tönen modelliert. Der linke Fuß ist etwas vorgestellt, und hier bilden sich einige nicht vertikale Falten; das Knie ist durch ein Halbrund bemerkbar gemacht.

Das ebenfalls dunkelblaue Kopftuch bedeckt den ganzen Oberkörper und das Haupt. Auf Stirn und Schultern ist das Kopftuch mit kleinen goldenen Kreuzen, wie üblich, geschmückt; der Rand ist weiß-schwarzblau-golden und befranst. Die Fransen sind aus je einer roten und einer weißen Würfelreihe zusammengesetzt. Die Fäden der Fransen sind zu drei zusammengebunden; die Knoten sind golden.

Unter dem Kopftuch wird eine weiße, über der Stirn dunkelgrau beschattete Haube sichtbar, welche das Haupthaar vollständig bedeckt. In der Linken hält die Mutter Gottes ein weißes mit einem roten Kreuzchen gemerktes Tüchlein.

Die rechte Hand der Mutter Gottes berührt die rechte Schulter des Christkindes, die linke Hand berührt seinen linken Schenkel. Ich wähle das Wort „berührt“ ganz bewußt, weil es das einzige ist, welches dem Tatbestande genau entspricht. Das Kind ist sitzend dargestellt — worauf und wie es sitzt, bleibt ungewiß: die Mutter steht vollständig aufrecht, die Hände der Mutter berühren das Kind nur von oben, können es also nicht tragen. Dennoch sitzt das Kind: seine Lenden sind perspektivisch verkürzt. O. Wulff hat diese sonderbare Komposition angemerkt und darin einen groben Zeichenfehler, eine Gedankenlosigkeit gerügt — wir werden weiter unten sehen, was wir davon zu halten haben.

Das Kind ist mit einem langen Hemd, golden mit silbernen Clavi und dunkelblauen Faltenlinien, und einem gleichfalls goldenen Obergewande (die Falten durch nebeneinander laufende rote und silberne Würfelreihen bezeichnet) bekleidet. In der Linken hält das Kind eine weiße blauumrissene Buchrolle, die Rechte ist mit derselben Fingerhaltung erhoben wie die segnende Hand im Himmelssegment droben im Scheitel des Gewölbes. Die Sandalen sind mit roten Riemen an die Füße gebunden. Der Nimbus ist hellgrün umrissen; die rotgezeichneten Enden des Kreuzes sind grellweiß.

Wir kommen nun zu den Gesichtern und den Händen.

Das Gesicht der Mutter Gottes ist anders komponiert als die Engelsgesichter des Bema: die Nase von K ist, wie oben gesagt, genau ein Drittel der Gesamthöhe des Gesichts, 4: 12, bei Δ und A ist das Verhältnis = 4: 11, bei E etwa 4: 10, bei der Mutter Gottes 4:9. Das Verhältnis von Höhe und Breite ist = 8:6, ungefähr dasselbe wie bei den Engelsgesichtern.

Das Gesicht des Christkindes hat die Proportionen eines richtigen Kindergesichtes: die Stirn ist gewölbt, 4,5 cm hoch, die Nase 4 cm lang, der untere Teil des Gesichts mißt 4,3 cm. Der

Meister von Nikaia stellt sich das Christkind durchaus nicht als einen feisten Renaissance-Putto vor, sein Christkind ist hager; aber dank den glücklich getroffenen Maaßverhältnissen hat er dennoch nicht einen kleinen erwachsenen Mann gezeichnet, sondern ein Kind.

Unsre Tafeln zeigen, daß die Zusammensetzung unsrer Gesichter anders aussieht als die Zusammensetzung der Engelgesichter: die einzelnen Würfel stehen hier viel näher der eine bei dem andren. Die Farbengebung ist zugleich summarischer und energischer. Hier hängen Technik und Stil aufs engste zusammen. Wenn der Meister der Bemamosaiken die Würfel in den Gewandteilen eng zusammenrückte, so tat er es, damit der in den Zwischenräumen hervortretende Stuck nicht mit seinem weißen Netz das tiefe Blau oder das brennende Rot oder das leuchtende Gold matt mache; wenn er dagegen in den Gesichtern den Stuck hervortreten ließ, so hat er dabei wohl die Absicht gehabt, gerade das weiße Netz irgendwie auszunutzen, — und da liegt es denn nahe, an die antike, von den Fußbodenmosaiken von Delos so wohlbekannte Technik des Bemalens dieses Netzes zu denken, welche dem Meister die Möglichkeit gab, noch das fertige Mosaik koloristisch zu überarbeiten. Dieser Möglickeit hat sich der Meister der Apsismosaiken begeben, indem er überall, auch in den Fleischteilen die Würfel möglichst eng zusammenrückte.

Noch durch einen zweiten Zug unterscheiden sich die Apsisgesichter von denen des Bema: der Meister des Bema verstand vorzüglich zu zeichnen — das haben wir gesehen, als wir die so verschiedenen Hände besprachen, welche die Labarumschäfte halten. Doch vermeidet der Meister des Bema, wo irgend möglich, seine lineare Zeichnung hervortreten zu lassen, — eine dunkle Konturlinie finden wir bei ihm nur ein einziges Mal, am Halse von E, und ich bin nicht sicher, daß wir hier nicht mit dem Restaurator rechnen müssen. Der Meister des Bema setzt Farbenflecke nebeneinander, und die Grenzen dieser Farbenflecke schaffen ganz ungezwungen und unaufdringlich die Flächenformen. Anders denkt der Meister der Apsis: bei ihm ist die lineare Konstruktion die Hauptsache, und sie tritt selbst da hervor, wo sie unnötig ist. Die Goldgewänder des Kindes oder das weiße Tüchlein der Mutter Gottes kontrastieren scharf genug mit dem Dunkelblau der Gewänder der Mutter Gottes und bedürfen gewiß nicht einer Umrißlinie — dennoch ist diese Umrißlinie vorhanden! Die weißen Enden des Kreuzes im Nimbus des Christkindes treten ganz klar aus dem goldenen Felde hervor — dennoch sind sie linear umzogen! Die dunklen, dem Zuschauer schwarz erscheinenden Haare des Christkindes grenzen sich sehr energisch von dem weißen Kreuzesende ab — dennoch aber bildet von Ohr zu Ohr eine dunkelblaue Linie Kontur!

Und noch eins: der Meister des Bema rechnet ausschließlich mit der Fernwirkung — er weiß ganz genau, daß niemand sich je seine Gewölbemosaiken aus der Nähe eingehend beschauen wird. Er setzt daher selbst da, wo ganze Flächen einförmig zu kolorieren sind, ruhig Würfel von verschiedener Färbung oder von verschiedener Intensität der Färbung nebeneinander, ohne irgendwelche logische Ordnung; auf diese Weise erzielt er merkwürdig reiche koloristische Effekte. Der Meister der Apsis läßt sich auf solche Kunstgriffe nicht ein — bei ihm ist von Pointilismus keine Rede mehr. Der Meister der Apsis hätte die Krystallkugeln der Bemaengel als platte Scheiben gegeben, wie wir sie tatsächlich in späterer Zeit überall vorfinden.

Wir haben diese allgemeine Charakteristik vorausschicken müssen, damit die nachfolgende Beschreibung verständlich werde. Fangen wir mit dem Kind an.

Die dunkle Haarmasse ist durch schwarze Linien gegliedert. Ein goldenes Band umwindet den Kopf. Die obere Umrißlinie ist, wie gesagt, blau. Das ganze Gesicht ist von einer olivfarbenen Linie umgeben, welche auf der rechten (mehr beschattet gedachten) Gesichtshälfte dunkler ist als auf der linken. Derselben Verteilung von Licht und Schatten entsprechend ist ein

Drittel etwa der Stirn mehr dunkelrosa gehalten, der übrige Teil aber weiß und blaßrosa; der beleuchtete Teil ist von einer hellgrünen und einer hellorangefarbenen Linie umzogen. Zwischen den Augenbrauen finden wir einen schon ziemlich dunklen olivfarbenen Schatten, viel energischer angegeben als bei den Engeln des Bema: nur bei Δ und E ist überhaupt ein solcher Schatten vorhanden, bei Δ ein hellgrüner, bei E ein hellgrauer; in der späteren byzantinischen Malerei wird aus dem Schatten eine ganz dunkle Verbindungslinie zwischen den Brauen. Die Nase des Kindes ist dunkeloliv und grün umschrieben. Unter den Brauen, unter der Nasenspitze, unter der Unterlippe, unter dem Kinn — überall dieselben olivfarbenen Schatten. Sonst sind die Fleischteile mehr oder weniger hellrosa. Die Linie des Mundes ist schwarz, die Lippen sind durch einige rote Würfel bezeichnet. Hinzuzufügen ist noch, daß der Hals durch eine grüne Linie in einen oberen und einen unteren Teil zerfällt, wieder viel linear-energischer und schematischer als bei den Engeln des Bema, wieder ein Vorgeschmack dessen, was wir in der Malerei des XI. Jhs. als übertriebene zeichnerische Formel vorfinden.

Das Gesicht der Mutter Gottes brauchen wir eigentlich gar nicht mehr zu beschreiben — es ist genau ebenso ausgeführt wie das des Kindes. In dem Bema hat der Künstler viermal ein Jünglingsgesicht malen müssen und hat es verstanden, ein jedes für sich, ein jedes anders zu malen. In der Apsis hat der Maler zwei so ganz verschiedene Vorwürfe — ein Kindergesicht und das Gesicht einer erwachsenen Frau — nur zeichnerisch, nicht malerisch zu differenzieren gewußt!

Nun die Hände. Die Finger der Mutter Gottes sind unverhältnismäßig lang und dünn geraten. Viel Mühe hat der Künstler auf diese Hände nicht verwendet: ein roter Kontur, zwischen den roten Linien je eine rosafarbene Würfelreihe, die Gelenke durch je einen olivfarbenen Würfel angegeben (die Linke) oder durch einen dunkelrosafarbenen (die Rechte) — das ist Alles! Wie anders sind die Hände der Engel im Bema gearbeitet! Auch da ist der Maler nicht ohne rote Umrißlinien ausgekommen, denn sonst wären die Hände aus der Entfernung überhaupt nicht zu unterscheiden, — aber wie hat sich der Meister selbst mit dem Modellieren abgemüht, nicht nur mit der linearen Zeichnung!

So häufen sich die Anzeichen, welche dafür sprechen, daß die Mosaiken der Apsis keineswegs von demselben Meister geschaffen sein können wie die Mosaiken des Bemagewölbes. Ja, die Mosaiken des Bema sind technisch und stilistisch so weit verschieden von denen des Bema, daß man unwillkürlich an einen — und zwar einen nicht unbedeutenden — zeitlichen Abstand denken möchte: die Engelgestalten sind ganz impressionistisch gemalt, die Mutter Gottes mit dem Kinde ist schon in einer Weise gezeichnet, welche ganz deutlich zu den Leistungen des XI. Jhs. hinüberleitet. Trotz alledem aber sind Himmelssegment oben und Podium unten so vollkommen identisch mit dem Himmelskreise und dem Fußschemel des Bema, daß eine spätere chronologische Ansetzung des Bemamosaiks einfach unmöglich wird. Wie ist das alles zu verstehen?

Ja es muß noch hinzugefügt werden, daß rund um das Himmelssegment der Apsis auf dem Goldgrunde eine lange Inschrift zu lesen steht: ΕΓΓΑСΤΡΟСΠΡΟΕΩСΦΟΡΟΥΓΕΓΕΝΗΚΑСΕ. Diese Inschrift ist schwarz mitten im Golde, blau da, wo sie die Strahlen, welche vom Himmelssegment ausgehen, durchschneidet. Epigraphisch ist sie mit den übrigen alten Inschriften des Altarraumes identisch. Ihrem Inhalte nach stimmt sie vorzüglich zu der Darstellung, welche wir im Apsisgewölbe finden, ja sie verbindet zu einer theologischen Einheit die beiden Darstellungen — die der Apsis mit der des Bema.

Wenn wir nur einiges Vertrauen zu unseren stilanalytischen Methoden haben, müssen wir, nach all dem Gesagten, das sehr energische und technisch glänzende Eingreifen eines Restaura-

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

tors annehmen, welcher in der Apsis große Teile des ursprünglichen Mosaiks durch neue ersetzt hat, ohne das Ganze zu zerstören oder auch nur merklich zu stören. Dieser Restaurator muß natürlich noch in byzantinischer Zeit gearbeitet haben, als die musivische Malerei sehr hoch stand, und er muß absichtlich die Spuren seiner Tätigkeit nach Vermögen verwischt haben. Können wir nun ganz sichere Spuren einer Restauration ausfindig machen? Dazu bedarf es einer eingehenden Betrachtung des Erhaltungszustandes.

Wir haben oben schon der segnenden Hand mitten im Himmelssegment gedacht, deren Umgebung durch das Eintreiben eines großen Nagels rissig geworden ist, so daß diese Hand nunmehr garnicht mit den benachbarten Teilen zusammenhängt. Wir haben dabei nicht angemerkt, was hier nachzuholen ist, daß diese Hand genau so wie die Hände der Mutter Gottes und ganz anders gearbeitet ist als die Hände der Bemaengel. Es liegen also keine Schwierigkeiten vor, sich die segnende Hand als einen späteren Einsatz zu denken, welcher durch irgendwelche Umstände nötig geworden war, — Umstände, welche nur theologischer Natur sein konnten, d. h. mit einer Änderung des theologischen Inhalts, der Symbolik zusammenhängen mußten. Diese Änderungen haben dann sicher sich auch auf die Figur der Mutter Gottes, auf welche ja die Hand Gottes hinweist, erstreckt.

Und zwar auf die ganze Figur, nicht etwa auf einige Teile derselben. Denn der Erhaltungszustand der Mutter Gottes und des Kindes ist tadellos, wenn man von einzelnen ausgefallenen Würfeln im Umriß des Maphorion über dem Haupte und unter den Füßen oder von nachgedunkelten Silberwürfeln, welche die schützende dünne Deckplatte eingebüßt haben, absehen will. Nur die ganze Figur kann ein späterer Einsatz sein.

Und so ist es tatsächlich, wie die Untersuchung des Goldgrundes zeigt, welcher sich über die ganze Apsiswölbung erstreckt. Nachdem wir diesen Goldgrund sorgfältig gewaschen hatten, stellten wir fest, daß die ganze Figur der Mutter Gottes von dem Goldgrund durch eine — auch auf unserer Photographie (Taf. XX) deutlich sichtbare — Rißlinie abgetrennt ist, welche zwischen dem Strahlende und dem Rande des Maphorion horizontal läuft, dann sich beiderseits senkt, etwa auf dem Niveau der Oberarme wieder horizontal nach rechts und links auseinandergeht, um etwa in Gürtelhöhe zur Figur zurückzukehren, nach unten zu den Umriß des Gewandes nahezu parallel zu verfolgen und unter den Füßen horizontal zusammenzulaufen. Die Rißlinie umschreibt also ein großes Kreuz. Die horizontalen Enden dieses Kreuzes sind durch weitere Rißlinien von dem vertikalen Stamme getrennt. Innerhalb dieser horizontalen Arme des von der Rißlinie umschriebenen Kreuzes sieht man Bruchstücke einer Kreuzfigur, welche durch Würfel dunklen Goldes gebildet wird.

Hier von Zufall zu reden, geht selbstverständlich nicht an: diese Rißlinie kann nicht zufällig entstanden sein. Dann aber haben wir nicht nur die Gewißheit, daß die Mutter Gottes später als die übrigen Teile des Apsismosaiks entstanden ist, sondern wissen auch, was ursprünglich an der Stelle dieser Figur dargestellt war — nämlich ein großes monumentales Kreuz auf goldenem Podium, auf demselben Podium, welches noch jetzt die Mutter Gottes trägt und mit den Bemamosaiken gleichaltrig ist.

Als in der wissenschaftlichen Literatur zum erstenmal von den Mosaiken der Koimesiskirche die Rede war, meinte man, die Inschrift des Nikephoros im Narthex auf den gesamten Mosaikschmuck beziehen zu können, und versetzte dementsprechend alle Mosaiken in das XI. Jh. O. Wulff dachte sich wenigstens alle Mosaiken des Altars als gleichzeitig. Nun müssen wir auch hier unterscheiden: Zeit des Hyakinthos und Zeit des Naukratios. Da sowohl Hyakinthos als Naukratios uns von schriftlichen Denkmälern her unbekannt sind, werden wir die chronologischen Fragen nur auf dem Wege lösen können, daß wir zunächst den Entwicklungsgang der

biyzantinischen Monumentalmalerei in großen Zügen festlegen und dann den Moment dieses Entwickelungsganges bestimmen, in welchem stilistisch die Hyakinthosmosaiken entstanden sein könnten, und dann wieder den Moment, welchem die Naukratiosmosaiken am besten entsprechen. Unser gewöhnlicher methodischer Kunstgriff — nämlich das Heranziehen von Vergleichsmaterial — versagt in unsrem Falle völlig: wir besitzen aus den späteren Jahrhunderten, welche nach dem Bautypus nur in Frage kommen können, keine stilistischen Analoga zu unsren Engelgestalten des Bema, und wir besitzen nur sehr entfernte Analoga zu unsrer Apsisfigur der Mutter Gottes!

4. Chronologie. Die Weltgeschichte der Kunst lehrt vor allen Dingen, daß der historische Prozeß auch hier, wie überall sonst, nicht stetig fortschreitet, also nicht durch eine immerfort aufsteigende Linie dargestellt werden kann. Daß ein Aufstieg summa summarum erzielt wird, daß die europäische Kunst mehr kann als z. B. die antike, und die antike wieder mehr als die altägyptische oder assyrisch-babylonische, steht fest; aber dieser Progreß wird jedesmal durch eine Rückkehr zur tiefsten „Barbarei" erkauft und erst möglich gemacht. Die europäische Malerei hat den dreidimensionalen Raum in die Fläche zwängen können, woran die Bemühungen der antiken Meister gescheitert waren; der Grieche hat das Problem der Bewegung in einer Weise gelöst, zu welcher die ägyptischen und assyrisch-babylonischen Meister nicht hatten durchdringen können, obwohl sie danach ganz augenscheinlich strebten, — und noch viel mehr als die Ägypter und Assyrier hatten die kretisch-mykenischen Meister, die unmittelbaren Vorgänger der Griechen, sich gerade mit dem Problem der Bewegung abgegeben, ohne doch zu den Resultaten zu gelangen, welche die griechische Kunst später zeitigen sollte. Ägypter, Assyrier, Kreter wieder haben es in der epischen Komposition weiter gebracht als irgendeiner ihrer Vorgänger, als die Šumerer z. B. oder die Künstler des prähistorischen Ägypten. Die Weltgeschichte der Kunst zerfällt ganz augenscheinlich in eine Reihe großer Zyklen, welche ganz regelrecht mit tiefster „Barbarei" beginnen, allmählich so weit heranwachsen, daß sie bei den Vorgängern lernen können, dann prächtige Blüten treiben, einen Schritt weiter machen und schließlich zum Verfall reifen. Der Entwickelungsgang der Kunst eines jeden Zyklus ist dem Entwickelungsgang eines Organismus ähnlich — das ist längst gesehen und ausgesprochen. Ist das bloß eine anschauliche Allegorie, oder können wir das auch in wissenschaftlich annehmbare Formeln bringen, welche dann weiter zu verwerten wären?

Vielleicht hilft uns da die Reihenfolge von künstlerischen Problemen, welche in den einzelnen aufeinanderfolgenden Zyklen dominieren: das europäische Raumproblem kommt nach dem antiken Bewegungsproblem, und dieses wieder nach dem epischen Kompositionsproblem, und dieses setzt eine Verarbeitung des Formproblems voraus, — bevor man komponiert, muß man die Einzelformen darstellen können. Das wäre eine Reihe von vier Problemen, welche uns empirisch gleich gegeben ist. Diese Reihe läßt sich — wenigstens in der Theorie — nach unten und nach oben vervollständigen: ehe man darstellt, muß man sich ein gewisses Répertoire von zeichnerischen, linearrhythmischen Mitteln erarbeiten; und wenn das Raumproblem gelöst ist, tritt das Lichtproblem in den Vordergrund. Also: 1. Linearsystem, 2. Einzelform, 3. Komposition, 4. Bewegung, 5. Raum, 6. Licht. Bringen diese sechs Kategorien Klarheit in die Geschichte der Kunst eines jeden einzelnen Entwickelungszyklus?

Die Geschichte der Kunst Europas wird gemeiniglich in folgende Perioden eingeteilt: 1. die vorromanische Zeit, welche mit den Karolingern schließt, 2. die romanische Zeit, etwa bis zum Anfang des XII. Jhs., 3. die gotische Zeit, vom XII. bis zum XIV. Jh., 4. die Renaissance, vom Ausgange des XIV. bis zum Ende des XVI. Jhs., 5. die Neuzeit, welche mit dem Barock beginnt und mit dem Impressionismus des XIX. Jhs. zu Ende geht, 6. die Gegenwart, deren Vorläufer (Futurismus, Kubismus und dgl.) noch zu Ausgang des XIX. Jhs. sich bemerkbar machen. Man

wiederholt zwar immer wieder, daß sich die lebendige Geschichte nicht in ein abstraktes Schema zwängen läßt, daß sich die chronologischen Grenzen je nach Ort und Umständen sehr stark verschieben, aber im Großen und Ganzen gilt die angeführte Periodisierung ganz allgemein und wird in allen Lehrbüchern gepredigt. Es ist nicht schwer, sich davon zu überzeugen, daß die Perioden der europäischen Kunstgeschichte wenigstens nicht besser charakterisiert werden können, als durch das Vorherrschen gerade der oben aufgezählten künstlerischen Probleme gerade in der angeführten Reihenfolge.

Störend wirkt hierbei nur eine Beobachtung, welche ein jeder Kunsthistoriker immer wieder macht: nicht nur in den einzelnen Zyklen kommen die Probleme immer in derselben Folge wieder, sondern auch innerhalb einer jeden Phase! Es steht ganz fest, daß schon die vorromanische Kunst sich ganz impressionistisch auslebt, also das Lichtproblem nach Kräften aufrollt, und daß dann eine jede Phase immer wieder damit beginnt, daß zunächst ein neues rhythmisches Prinzip ausgearbeitet wird (das romanische, das gotische, das der Renaissance, das des Barock und schließlich das allerneueste, noch im Prozeß des Werdens sich als Konstruktivismus offenbarende), welches dann für die darstellende Kunst der ganzen Phase charakteristisch bleibt, zur Lösung aller Probleme angewendet wird und schließlich sich selbst verneint, im Linienlosen, Fleckenhaften des Impressionismus sich verliert.

Das Spiel von Aufblühen und Untergehen der Kunst, von Jugend und Reife und Alter, von Barbarei und klassischer Vollkommenheit und dgl. mehr, wie man derartige Bezeichnungen bei den verschiedenen Kunstschriftstellern und Kunsthistorikern findet, erklärt sich also aus dem periodischen Auftauchen immer derselben Darstellungsprobleme in immer derselben Reihenfolge: wenn die letzten Probleme der Reihe als dominierende an der Tagesordnung stehen, so reden wir vom Altern und Ableben der Kunst — wir müßten eigentlich nur von dem Altern und Ableben des betreffenden Stils reden; und wenn dann wieder die ersten Probleme in den Vordergrund treten, so reden wir — wir tun es auch heute noch, sobald wir auf die allermodernsten Leistungen kommen, — von Verwilderung oder sogar Barbarei, und wenn wir höflich sein wollen, so nennen wir es Archaik ... ganz mit Recht, weil Archaik garnichts Anderes bedeutet, als gerade Anfang, Anfang einer neuen Entwickelungsreihe; klassisch aber nennen wir immer die Epochen, in denen das rhythmische Liniensystem, das für den Stil charakteristisch ist, schon seine anfängliche tyrannische Herbheit verloren hat, aber noch nicht endgültig sich auflöst, also etwa die Mitte des ganzen Entwickelungsweges, die Zeit des Bewegungsproblems.

Gilt nun dieses geschichtliche Schema nur für die europäische Kunst oder hat es allgemeine Bedeutung? Diese Frage kann natürlich keinesfalls beiläufig und ad hoc kurz besprochen werden. Da müßten unendlich viele Spezialfragen aufgeworfen und beantwortet werden, bevor wir das Recht hätten, von einem allgemeingültigen Entwickelungsgesetz der darstellenden Malerei zu reden. Und wenn wir ganz sicher wären, daß wir ein solches Gesetz für die Entwickelung der Malerei gefunden haben, dann würde eine Nachprüfung desselben auf allen sonstigen Gebieten menschlichen Schaffens unausbleiblich sein, also eine Riesenarbeit: daß sich die Malerei nicht separat von Bildhauerkunst und Baukunst entwickelt, ist unzweifelhaft, und daß sich die plastischen Künste geradeso entwickeln müssen wie alle übrigen Künste — also Wort, Musik, Drama, Tanz, ist nicht weniger unzweifelhaft; nun lebt aber die Kunst nicht im luftleeren Raum, sondern ist ein gesellschaftliches Phänomen, d. h. die Kunstentwickelung ist in ihrer spezifischen Sphäre nur der Ausdruck der Entwickelung der Gesellschaft; diese letztere aber ist ihrerseits durch die Umstände bedingt, unter welchen die Träger der betreffenden gesellschaftlichen Formen leben und den gemeinsamen Kampf ums Dasein führen . . .

Ich für meine Person glaube allerdings, ganz sicher zu wissen, daß die empirisch für die

Geschichte der Malerei in Europa gewonnene Entwickelungsformel tatsächlich nur die Spezialformel eines historischen Gesetzes von allgemeiner Bedeutung ist. Jedoch will ich das hier weder behaupten, noch beweisen[1]). Es genügt vollständig, wenn wir hier nur soviel behaupten, daß wir tatsächlich eine Formel gefunden haben, welche der Entwickelung der Malerei in Europa und in der antiken Welt zu entsprechen scheint.

Gehen wir nun mit dieser Formel an das Konstruieren der Geschichte der antiken Kunst, so müssen wir vor Allem konstatieren, daß die Einheit der antiken Kunst sehr zweifelhaft wird: es gibt eine griechische Kunst, und es gibt eine römische Kunst, und die Entwickelungsphasen dieser beiden Künste fallen absolut-chronologisch nicht zusammen. Da zur Bestimmung des uns interessierenden Denkmals, der Altarmosaiken der Koimesis-Kirche, nur das Ende der Antike und der Anfang Europas in Betracht kommen, werde ich mich natürlich nur auf das Nötigste beschränken.

Die sog. klassische Periode der griechischen Malerei, in welcher das Problem der Bewegung dominiert, wird im Ende des VI. Jhs. vorbereitet, schafft in der Person Polygnots große epische Kompositionen, macht sich mit Zeuxis, Parrhasios und andren Klassikern an das Problem der Bewegung, rollt dann mit Nikias und Apelles und Aëtion das Raumproblem auf, um sich schließlich mit „weniger bedeutenden Malern" im Anfang des III. Jhs. zu verlieren. Auf die klassische Zeit folgt die Zeit des Hellenismus, die Zeit, wo das Raumproblem im Vordergrund steht, und diese Zeit reicht etwa bis in den Anfang des ersten Jahrhunderts unsrer Ära hinein, die griechische Barockzeit: an den Höfen der Fürsten wird die neue Kunst geboren, geht dann in Dienst zum reichen Bürgertum und endet als populäre Massenkunst; die einzelnen Entwickelungsmomente aufzuzeigen geht wohl in Kürze kaum an, weil es hier nicht e i n großes Strombett der Geschichte gibt, sondern eine Menge Zweigströme, welche zwar alle demselben Meere, aber mit ganz verschiedenen Geschwindigkeiten zueilen und dasselbe zu ganz verschiedenen Zeitpunkten erreichen. Aus der hellenistischen illusionistischen Massenkunst heraus entsteht, etwa zu Anfang unsrer Ära, die impressionistische Kunst der letzten Entwickelungsphase der griechischen Kunstgeschichte, welche bis gegen Ende des III. Jhs. reicht und uns hauptsächlich als Katakombenkunst bekannt ist.

Dieser griechische oder, vielleicht besser gesagt, hellenistisch-orientalische Impressionsimus kann sich nun aber nicht so betätigen, wie er es könnte und wollte, weil er zeitlich mit der größten Machtausdehnung des römischen Imperiums zusammenfällt, die Römer jedoch gerade jetzt erst, in der Kaiserzeit, zu Illusionisten geworden waren, das illusionistisch-hellenistische Erbe sich zu eigen und zu Nutzen machten und die impressionistische Kunst — genau so wie auch ihre christlichen Träger — in die Opposition drängten. Erst als mit Konstantin das Römische Reich christlich geworden war, erst mit dem IV. Jh. beginnt für Rom die impressionistische Phase der Kunstentwickelung, welcher wir, als Fazit, nun ein Prachtwerk wie die S. Sophia von Konstantinopel verdanken, lichtdurchströmte farbige Raumkunst, den großartigsten Ausdruck des christlich ausgedeuteten römischen Weltmachtgedankens.

Während nun die hellenistisch-römische Kunst im Zeitalter Justinians ihre schönsten Triumphe feiert und ihre reifsten Früchte zeitigt, befindet sich der hellenistische Orient in dem Zustande der Gärung, welcher stets den Anfang einer neuen Kunst, eines neuen Zyklus der Entwickelung charakterisiert: der ganze dialektische Prozeß, welcher mit der Schaffung eines Linearsystems einst begonnen hatte, war zum impressionistischen Farbenfleck durchgedrungen, also zu der völligen Verneinung jedes Linearsystems, und nun mußte die Arbeit eines reich

[1]) Vgl. zu diesen Fragen mein Buch Iskusstwo. Leningrad, 1925.

durchlebten Jahrtausends synthesiert werden und zur Schöpfung einer neuen Kunst führen, welcher sich neue Möglichkeiten erschließen konnten. Die orientalischen Christen bleiben auch weiter in der Opposition: gesellschaftlich kommt diese Opposition in den zahlreichen Ketzereien und der Organisation des Anachoretentums und des Klosterlebens zum Vorschein, in der Malerei darin, daß die orientalisch-christliche Kunst sich jeder darstellerischen Bemühung feindlich zeigt, wenn aber doch dargestellt werden soll, nicht mehr impressionistisch malt, sondern rhythmisch linear zeichnet. Als dann mit dem VI. Jh. die hellenistisch-römische impressionistische Malerei zu Ende geht und die Kunst der Metropole, Konstantinopels, nun ihrerseits in Gärung gerät und ikonoklastisch wird, müssen die Rollen ausgewechselt werden: der Orient kann und will wieder darstellen, rollt das Formproblem auf, pflegt die Einzelfigur, die Ikon, und muß nun den Kampf gegen den kaiserlichen Bildersturm aufnehmen. Mitte des IX. Jhs. ist dieser Kampf mit dem Siege der Ikonodulen zu Ende: die byzantinische Kunst tritt, etwa gleichzeitig mit der westeuropäischen Kunst, in die zweite Phase ihrer Entwickelung, während die hellenistisch-orientalische unter der Wucht der äußeren Schicksalsschläge überhaupt zugrunde geht.

So etwa stellt sich die Kunstentwickelung dar, wenn man sie von dem Standpunkte eines Entwickelungsgesetzes betrachtet, um auf diese Weise Grundlagen für eine Ausfüllung der Lakunen in unserer Denkmälertradition und eine Erklärung der stilistischen Widersprüche in unserer Denkmälertradition zu schaffen. Gibt nun dieses kunstgeschichtliche Schema eine Handhabe zur chronologischen Bestimmung unsrer Bemamosaiken, da wir, wie ich betone, kein direktes Vergleichsmaterial zur Verfügung haben?

Der Stil der Engelfiguren von Nikaia läßt sich kurz charakterisieren: vollständiges Fehlen einer rhythmisch linearen Zeichnung, reine Fleckenmalerei, reine Farbenkomposition, schon ohne erzählenden Inhalt (also nicht gegenständliche, sondern malerische Komposition), ohne Bewegung, ohne Raum; zugleich aber, wo Linienspiel unumgänglich ist, wo die Fläche gegliedert werden muß — allereinfachste Kombinationen von geometrischen Elementarformen: Kreisen, Geraden, welche sich unter rechten Winkeln schneiden oder einander parallel verlaufen. So erfinderisch der Meister von Nikaia ist, sobald es sich um Farbeneffekte handelt, so unbeholfen und trocken ist er im Ornament und in der linearen Komposition der Hetimasie, der vier Engelfiguren, der drei Strahlen und des Apsiskreuzes. In welche von den oben aufgezählten Perioden der Entwickelung paßt ein Denkmal, welches derartige stilistische Züge aufweist?

Farbenkomposition und Fleckenmalerei — nach unsrer obigen Terminologie also Impressionismus. Ist es bloß das impressionistische Ende irgendeiner Phase? Sicher nicht, weil das Raumproblem, von welchem bei Besprechung der Mosaiken von Nikaia allein die Rede sein kann, schon aus dem Bewußtsein des Malers vollständig entschwunden ist: ein Illusionist, welcher zum Impressionisten geworden ist, könnte sich nicht so ganz und gar von dreidimensionalen Raumvorstellungen befreien: sogar in der Farbengebung gibt es ja nunmehr kein Helldunkelmodellieren! also kein Relief! Also reiner Impressionismus, Malerei einer sechsten Phase. Chronologisch kommen also überhaupt nur zwei Zeitpunkte in Betracht: entweder die sogenannte altchristliche Zeit, etwa das III. Jh., oder die Zeit Justinians, etwa das VI. Jh. Will man mit Verspätungen rechnen, welche ja bei dem bunten Gewirr der verschiedensten Stilrichtungen gerade in dieser Schlußperiode eines ablebenden Zyklus immer möglich sind und tatsächlich vorkommen, erhalten wir als untere Grenze das III., als obere das ausgehende VI. Jh. Da das Bauwerk selbst, wie wir oben gesehen haben, frühestens in die Mitte des VI. Jhs. gehört, nach 537, müssen wir die Mosaiken für dem Bauwerk gleichaltrig erklären.

Nun zu den Schwierigkeiten, welche eine solche Ansetzung macht. Wie die Mosaiken der S. Sophia ausgesehen haben, wissen wir nicht, werden es vielleicht auch nie wissen, wenn

sich unter der türkischen Tünche nicht wenigstens der Engel im Bemagewölbe erhalten hat, welchen Salzenberg zwar nicht gesehen, aber doch gezeichnet hat, und welcher zuweilen in Handbüchern der byzantinischen Kunstgeschichte als Beispiel justinianeischer Monumentalmalerei in Konstantinopel herumspukt. Wohl aber wissen wir ganz genau, wie Mosaiken Justinians in Ravenna aussehen. Und da muß gesagt werden, daß unsere Bemaengel ganz und gar nicht in die Ravennatische Gesellschaft passen. Ja, man kann sich eigentlich kaum einen schärferen stilistischen Gegensatz zu unsren Engelfiguren denken, als das Justiniansportrait in San Vitale, welches durchaus zeichnerisch und keineswegs malerisch gedacht ist.

Nun, wenn unser Schema der Stilentwickelung richtig getroffen ist, ist die Lösung des Rätsels nicht schwer zu finden: die justinianeischen Mosaiken von Ravenna gehören eben in eine andre Denkmälerreihe, als die Mosaiken von Nikaia: daß die Ravennaten stark orientalisch gefärbt sind, ist seit lange bekannt und anerkannt, und wir können das merkwürdige stilistische Gemisch, welches wir in Ravenna vorfinden, ganz natürlich dadurch erklären, daß Ravenna kein selbständig schöpferisches Kunstzentrum war, sondern ein Empfänger, wo sich viele Wege kreuzten, und wo die Vertreter verschiedener Kunstströmungen zusammenarbeiteten. Gewiß gibt es auch in San Vitale große Stücke Malerei, welche vielleicht nicht so ausgesprochen und rein nach impressionistischem Rezept gemacht sind, wie wir es in Nikaia sehen, aber dennoch es wohl verdienen, als impressionistisch bezeichnet zu werden, — es gibt in San Vitale einen Ornamentstreifen, welcher seinesgleichen in der Koimesiskirche vergeblich suchen würde, weil er ganz aus Farbenflecken besteht, welche erst durch den Zuschauer in ein lineares System gebracht werden können und müssen, um als Ornament verständlich zu wirken. Jedenfalls aber muß man sich stets bewußt bleiben, daß die Schwierigkeit des chronologischen Ansatzes der Engelgestalten von Nikaia nicht darin zu suchen ist, daß sie so früh sind und schon ins VI. Jh. hineingehören, sondern daß sie so spät sind und noch ins VI. Jh. zu versetzen sind: wenn wir Spielraum nach unten hätten, würden wir sie stilistisch ganz leicht in der Nähe der Mosaiken von Sta. Maria Maggiore oder des Orthodoxen Baptisteriums in Ravenna unterbringen können, dann allerdings darauf bestehen müssen, daß sie augenscheinlich einer ganz andren Lokalschule, mit ganz andrem Geschmack für Farbenzusammenstellung angehören.

Wenn das Gegenzeugnis des Justiniansporträts von Ravenna nicht gilt, sehe ich keine weiteren Hindernisse für eine Ansetzung unsrer Mosaiken in das VI. Jh., als eben das Fehlen stilistischer Analoga aus dem VI. Jh. Da muß man aber denn doch fragen, aus welcher christlichen Epoche wir für Nikaia genaue stilistische Analoga besitzen? Und wenn wir tatsächlich keine besitzen, wie ist das anders zu erklären als durch den Umstand, daß wir bisher kein andres Denkmal der Konstantinopler Monumentalmalerei aus der Zeit Justinians kennen? Oder wollen wir annehmen, daß die Mosaiken von Nikaia spontan als einzige Ausnahme aus dem Nichts erwachsen und dann, ohne Spuren zu hinterlassen, verschollen sind? Ich möchte im Gegenteil annehmen, daß die Mosaiken der Koimesiskirche einer einst blühenden großen hauptstädtischen Malerschule angehören, deren sonstige Werke (in den Gewölben der S. Sophia, der SS. Sergius und Bacchus, der S. Eirene und der sonstigen Kirchenbauten und der Paläste Justinians war Raum für sehr viele Mosaiken vorhanden) für uns verloren sind, vielleicht unwiederbringlich, vielleicht aber nur für die Zeit, welche noch vergehen muß, bevor eine genaue Erforschung der Denkmäler möglich wird. Bis dahin allerdings bleiben die Mosaiken der Koimesiskirche das einzige Spezimen.

Es gibt aber noch ein Hindernis andrer Art für die frühe Ansetzung unsrer Mosaiken: es scheint nämlich, daß ikonographische Rücksichten uns in die Zeit der Ikonoklasten führen. In der Apsis der Koimesiskirche war ein Kreuz dargestellt, und wir haben uns daran gewöhnt,

das Kreuz in der Apsis als eine ikonoklastische Neuerung anzusehen [1]). Außerdem besitzen wir eine ziemlich genaue Parallele zu dem Tatbestande der Koimesiskirche in der Apsis der Sophienkirche von Saloniki, wo ja auch ursprünglich ein Kreuz zu sehen war, welches auch später entfernt und durch eine Mutter Gottes ersetzt ist: dieses Kreuz aber verdankt seinen Ursprung, wie J. I. Smirnov ganz recht gesehen hat [2]), sicher den Ikonoklsten, und die Figur der Mutter Gottes ist sicher erst nach dem Sieg der Ikonodulen an Stelle des Kreuzes erschienen, denn die Inschrift, welche durch die Einsetzung des Podiums der Mutter Gottes in der Mitte zerstört worden ist, zeigt genau dasselbe Monogramm und genau dieselben epigraphischen Züge wie die Weihinschrift des Bischofs Theophilos aus dem VIII. Jh.

Es wäre verkehrt, diese Tatsachen zu bestreiten. Es wäre aber ebenso verkehrt, diesen Tatsachen übermäßige Bedeutung beizumessen. Ihnen muß man andre Tatsachen gegenüberstellen: nämlich daß dem kaiserlich römischen Ikonoklasmus des VIII. und IX. Jhs. ein mönchischer Ikonoklasmus voraufgegangen war, der sich in der Lehre des S. Neilos krystallisiert hat, „*ἐν τῷ ἱερατείῳ κατὰ ἀνατολὰς τοῦ θειοτάτου τεμένους ἕνα καὶ μόνον τυπῶσαι σταυρόν*“ [3]), und daß das Kreuz in mancher Kirchenapsis tatsächlich, wie z. B. in S. Apollinare in Classe, der Hauptgegenstand der Apsisdarstellung war. Der Arbeitgeber Hyakinthos gehörte eben der griechisch-orientalischen Richtung an und bestellte sich eine rein symbolische Altardekoration, welche anikonisch und abstrakt sein sollte; der Künstler aber hielt zur reichsrömischen Tradition und war Impressionist, übersetzte also alles ins Konkrete und Darstellende und schuf so seine Engelgestalten, welche entfernte Abkömmlinge der griechisch-impressionistischen Faijumportraits sind oder sein könnten. Das sogenannte „Nachleben“ alexandrinischer Traditionen in Konstantinopel erklärt sich auf diese Weise ganz ungezwungen nicht als Nachahmung, sondern als Fortsetzung.

Wenn nun die Mosaiken des Hyakinthos in das VI. Jh. gehören, bleibt noch die Zeit des Naukratios zu bestimmen. Daß das Herausbrechen des Apsiskreuzes und die Darstellung der Mutter Gottes an Stelle des Kreuzes irgendwie mit der Niederlage der Ikonoklasten zusammenhängen müsse, hat schon O. Wulff sehr wohl gesehen. Zweimal haben die Verehrer der Ikonen triumphiert — Ende des VIII. Jhs. nach dem Konzil von Nikaia und Mitte des IX. Jhs. nach dem Tode des Kaisers Theophilus. Es wäre psychologisch verlockend, gerade an den ersten Zeitpunkt zu denken: in Nikaia selbst werden die Beschlüsse des Konzils von Nikaia 787 den tiefsten Eindruck gemacht haben, und so würde sich am besten die jubelnde Inschrift „CTHΛOI NAVKPATIOC TAC ΘEIAC EIKONAC“ erklären. Doch ist mit derartigen Erwägungen der kunsthistorischen Frage natürlich nicht beizukommen. Glücklicherweise besitzen wir noch andre Tatsachen, welche für die Feststellung der Stilentwickelung schwerer wiegen, nämlich zwei Apsismosaiken — in der kyprischen ΠΑΝΑΓΙΑ ΑΓΓΕΛΟΚΤΙCΤΟC und in der S. Sophia von Saloniki, die erste eine Konstantinopler Arbeit aus der Zeit Basileios I., die zweite eine nachikonoklastische orientalisch-griechische Arbeit.

Stellt man nämlich die Mutter-Gottes von Nikaia in eine Reihe zwischen die Engelgestalten der Koimesis-Kirche und die kyprische ΠΑΝΑΓΙΑ, so läßt sich immer jede nachfolgende Stilform aus der voraufgehenden ableiten. Nur muß man sich den Sachverhalt so vorstellen, daß die Mosaikmalerei, welche in dem Konstantinopel des VI. Jhs. noch eine allerdings sehr kostbare, aber doch ganz populäre Kunst gewesen war, auf Massenwirkung eingestellt und folglich dem

[1]) G. Millet, Les Iconoclastes et la croix. BCH, XXXIV, 1910, p. 96—109.

[2]) J. I. Smirnov, O vremeni mozaik sv. Sofiji Solunskoj. Viz. Vrem., V, 1898, str. 373; vgl. Ch. Diehl et M. Le Tourneau, Les mosaïques de Sainte Sophie de Salonique. Mon. Piot, XVI, 1909, p. 50—51, fig. 8—9; das abscheuliche Aquarell bei Ch. Diehl, M. Le Tourneau et H. Saladin, Les monuments chrétiens de Salonique. Paris, 1918, pl. XLIV, bleibt lieber unbesprochen.

[3]) Migne, Patrol. Graeca, LXXIX, col. 577 D.

Massengeschmack entsprechend, im Laufe des VII. und VIII. Jhs. zu akademischer Hofkunst hinabgesunken war und nur in ganz entstellter Form die Entwickelung der Kunst der breiten Volksmassen spiegeln konnte ... war es aber anders möglich in einer Zeit, wo der Kaiser und sein Anhang von kleinasiatischen Grundherren mit eben diesen Volksmassen in offenem Kriege lebte und eine Kunst pflegte, welche den Massen ein Greuel war! wie übrigens die Massenkunst der volkstümlichen Ikonen den Machthabern auch ein Greuel war und als Import syrischer Mönche galt! Dem Einfluß der Massenkunst konnten sich natürlich auch die Hofkünstler nicht vollständig entziehen, und so konstatieren wir das Zurückgehen (nicht das Verschwinden, wie man eigentlich erwartet hätte) der impressionistischen Fleckenmalerei und das immer stärker hervortretende zeichnerische Element auch in der Apsisgestalt von Nikaia. Außerdem liegt zwischen den Mosaiken des Bema der Koimesiskirche und denen der Apsis noch die ganze Umwälzung, welche der endgültige Übergang von der Basilika zum Gewölbebau auch in der Monumentalmalerei hatte hervorbringen müssen — das haben uns die Proportionen gelehrt.

Stellt man dagegen die Apsisfiguren von Nikaia und von Kition zusammen, so sieht man, daß der Entwickelungsprozeß fortgeschritten ist: der alte impressionistische Geist ist auch in dem kyprischen Mosaik zu spüren — die nur summarisch ausgeführten Aquarellskizzen, welche ich im XV. Bande der Izvestija des Russischen Archäologischen Instituts von Konstantinopel 1911 publizieren konnte, lassen dieses impressionistische Element vielleicht etwas zu stark hervortreten. Aber in das Linienspiel ist schon ein starker Rhythmus hineingebracht, welcher in Nikaia noch fast vollständig fehlt, und die ganze Behandlung, auch die Technik, ist beträchtlich trockner und schablonenhafter, handwerksmäßiger. Wenn das Mosaik von Kition dem IX. Jh. angehört, muß das von Nikaia in das VIII. gesetzt werden.

Mit dem Apsismosaik von Saloniki dagegen hat die Mutter Gottes der Koimesiskirche nicht das Geringste gemein — die beiden Werke gehören ganz verschiedenen Stilrichtungen an. Da sind vor allen Dingen die Proportionen sehr lehrreich. Ch. Diehl schrieb über das Mosaik von Saloniki: „l'artiste savait encore admirablement son métier et s'efforçait de tenir compte de la courbure très accentuée de l'abside". Wenn umgekehrte Perspektive als normal gelten kann, hat Ch. Diehl recht: die Teile der Figur, welche von unten in stärkster Verkürzung erscheinen, sind in Saloniki kleiner gebildet als diejenigen, welche zur Sehlinie vertikal stehen! Bei der Mutter Gottes in der Apsis von Saloniki nehmen die Größenmaße nach unten zu ab! Leider ist die Mutter Gottes von Saloniki noch nicht publiziert, und es ist daher schwierig, genauere stilistische Vergleiche vorzunehmen: ich habe das Mosaik von Saloniki allerdings gesehen, aber nicht studieren können, und ich muß mich nur auf die Autotypie berufen, welche Ch. Diehl gebracht hat. Soviel aber ist zu sehen, daß nicht nur die Größenverhältnisse hier ganz andre sind wie in Nikaia, sondern auch die ganze Mache — Gesichtsbildung, Faltenwurf usw.

5. Es ist nötig, noch eine kurze Betrachtung der Deutung des Mosaiks von Nikaia zu widmen. Nicht weil wir der Theologie übermäßige Bedeutung beimessen wollen, sondern weil es sich um die Wertschätzung unseres Meisters als Darsteller handelt. O. Wulff hatte ganz recht gesehen, daß die Mutter Gottes das Kind keineswegs trägt: das Kind sitzt, aber es läßt sich nicht sagen, wie und worauf es sitzt, denn die Hände der Mutter Gottes berühren nur von oben den Körper des Kindes, dienen ihm aber nicht als nötige Stütze. O. Wulff meint nun, die einzige mögliche Erklärung sei die, „daß die Komposition aus einer unklaren Vorstellung heraus und nicht selbständig erfunden ist": in dem Original, welches der Maler vor Augen gehabt habe, sei die Mutter Gottes sitzend dargestellt gewesen, und das Kind habe im Schoße der Mutter ganz normal gesessen, dieses Original aber habe der Meister der Koimesiskirche aus irgendwelchen Gründen abändern müssen und dabei die Gedankenlosigkeit begangen, den Oberkörper

der Mutter und das ganze Kind genau nach dem Original zu kopieren, den Unterkörper der Mutter Gottes dagegen in vertikale Stehstellung zu bringen, ohne das Absurde einer solchen Darstellung zu begreifen. Ich wüßte in dem Apsismosaik von Nikaia keinen Zug zu nennen, welcher eine so niedrige Wertschätzung unsres Meisters rechtfertigen könnte. Jedenfalls würde ich O. Wufff nur in dem Falle — und sehr widerwillig — beipflichten, wenn sich tatsächlich keine andre Erklärung unsrer Komposition ausfindig machen ließe. Ich glaube aber, daß diese andre Erklärung in der Inschrift, welche das Himmelssegment oben umkreist, einfach und unzweideutig gegeben ist.

ΕΓΓΑСΤΡΟСΠΡΟΕΩСΦΟΡΟΥΓΕΓΕΝΗΚΑСΕ — das besagt doch wohl soviel, daß mit der Apsisdarstellung die unbefleckte Empfängnis gemeint ist. In der ursprünglichen abstrakteren Redaktion der Altarmosaiken war der dreieinige Gott durch den Himmelsthron im Bema symbolisiert, um welchen sich die himmlischen Mächte scharten; von diesem dreieinigen Gott gehen die drei Strahlen der Apsis aus, deren einer sich auf das Kreuz, das Symbol des Sohnes, wie wir von Sarkophagdarstellungen her ganz genau wissen, herabsenkt. Eine genaue Illustration zu den betreffenden Worten des nikänischen Glaubensbekenntnisses. Diese Illustration hat der Meister des VIII. Jhs. einfach konkretisiert, indem er die sonstigen Symbole ganz richtig ausdeutete, nur das Kreuz durch das ersetzte, was es besagen sollte. Das Kind, welches er bildete, ist durchaus nicht das Christkind, welches uns von der Renaissancekunst her geläufig ist, keineswegs der schon geborene kleine Jesus — nein, es ist, wie das Goldgewand und die Schriftrolle deutlich zeigen, der himmlische König, mit den Attributen und den Gesten des Weltenrichters, welcher sich eben erst anschickt, Mensch zu werden. Er sitzt nicht etwa auf den Armen oder im Schoße der Mutter Gottes — er fährt hinieder in ihren Schoß, und die Händehaltung der Mutter Gottes bedeutet nur, daß die Mutter den Gottessohn demütig in Empfang nimmt. Der Strahl über dem Haupte der Mutter weist den Weg, von wannen das Kind gekommen ist, und die segnende Hand Gottes des Vaters oben im Scheitel des Gewölbes bezeugt den himmlischen Ratschlag, durch welchen alle die Wunder vorausgesehen und vorausbestimmt sind. Es ist hier vielleicht schon derselbe liturgisch-symbolische Gedanke zum Ausdruck gebracht, nämlich daß die Transsubstantiation des Abendmahles nur ein Ebenbild der Menschwerdung des Heilands sei, welcher später zu der typischen Darstellung der Orans in der Apsishalbkuppel führte, wie wir sie in der Nea Mone von Chios, in der S. Sophia von Kijev und sonst vorfinden, und welcher noch später durch die ΠΛΑΤΥΤΕΡΑ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ mit dem in einen Kreis eingeschlossenen Kinde vor dem Schoße ausgedrückt werden soll. So betrachtet, ist das Werk des Meisters von Nikaia durchaus nicht absurd und gedankenlos, sondern nur, wie nicht anders zu erwarten, dem Ideenkreise der Byzantiner des VI.—VIII. Jhs. und nicht dem unsrigen angepaßt, rein idealistisch und nicht naturalistisch zu deuten.

Alles übrige, was sich über die Mosaiken der Koimesiskirche sagen läßt oder zu ihnen Beziehung hat, lese man in dem so überaus reichhaltigen Buche von O. Wulff nach.

III. Die Mosaiken des Katholikon

Wir haben schon bei Besprechung der Bauformen angemerkt, daß in der Koimesiskirche aller Wahrscheinlichkeit nach das ganze Katholikon einen musiven Gewölbeschmuck besessen hat. Es ist nicht unmöglich, daß sich in den Kuppelzwickeln noch mehr oder minder bedeutende Fragmente der Mosaiken des VI. Jhs. — also vermutlich von Darstellungen der „Sechsflügler", der Seraphim — bis zum Moment der endgültigen Zerstörung des Baues erhalten hatten. Wir haben, wie gesagt, leider die Zwickelgewölbe nicht eingehend untersuchen können: wir waren ziemlich sicher, daß bestenfalls die unteren Teile der Hexapteryges noch unter dem Stuck verborgen sein könnten, und die schienen den Aufwand von Arbeit, Zeit und Geld nicht zu lohnen.

Bei genauerem Zusehen jedoch erwies es sich, daß im Katholikon Mosaiken da vorhanden waren, wo man sie nicht erwartet hätte, nämlich auf der Stirnseite der beiden östlichen Kuppelpfeiler.

In einer jeden griechisch-orthodoxen Kirche wird heutzutage der Altarraum durch eine hohe Bilderwand, die Ikonostasis, von dem Katholikon getrennt. Die Anordnung der Tafelbilder der Ikonostasis ist ganz bestimmten Regeln unterworfen, welche es unzweifelhaft machen, daß es sich hier um eine Konzentration des gesamten traditionellen malerischen Schmuckes des Kircheninneren in eine Fläche handelt: die Ikonostasis ist das direkte Produkt des Absterbens der Wandmalerei, welches in Byzanz allerdings nicht so radikal gewesen ist wie in dem gotischen Westeuropa, aber dennoch deutlich zutage tritt. Die Ikonostasis entspricht in ihrer dekorativen Bearbeitung etwa der Rückwand der antiken Szene im Theater, ist in Stockwerke architektonisch gegliedert, besitzt Säulenreihen und ist regelmäßig von drei Türen durchbrochen, welche eine jede eine bestimmte liturgische Bedeutung besitzen. Zwischen den drei Türen finden wir stets, ohne Ausnahmen, im nördlichen Zwischenraume ein Muttergottesbild, im südlichen ein Christusbild.

Die Ikonostasis in dieser Form ist natürlich nur als Armeleutekunst verständlich: sie ersetzt die monumentale Ausmalung der Kirche durch unvergleichlich billigere Tafelbilder, sie imitiert mit ihren drei Türen die Front eines dreiapsidalen Altarraumes selbst in einem Gebäude, welches tatsächlich nur eine einzige Apsis besitzt. Wenn wir nun in der Ikonostasis stets zwischen den drei Türen ganz bestimmte Bilder vorfinden, so muß das seinen Ursprung darin haben, daß in alten dreiapsidalen Kirchen eben diese Bilder ihren stetigen Platz an der Stirnseite der Pfeiler zwischen Prothesis und Hauptaltar einerseits und zwischen Hauptaltar und Diakonikon andrerseits einnahmen. Tatsächlich besitzen wir noch in der Kahrié-ĝami [1]), in Porta Panaghia in Thessalien [2]) und vielleicht noch anderswo Mosaikbilder der Mutter Gottes und des Heilandes, welche eben an diesen Stellen angebracht sind.

Es war also nur natürlich, daß ich auch in der Koimesiskirche danach suchte. Hier hatte ein Grieche im XIX. Jh. mit Ölfarbe direkt auf die Wand die zwei dahingehörigen Bilder ge-

[1]) Izv. R. A. Instituta v K-pole, XI, 1906, tabl. LXVIII.

[2]) N. P. Kondakov, Licevoj ikonopisnyj podlinnik, I: Ikonografija Gospoda Boga i Spasa nasego Iisusa Hrista. S. Petersburg, 1905, str. 33, ris. 50 (Aufnahme von J. I. Smirnov).

malt, obschon diese Bilder schon in der Ikonostasis prangten. Das schien verdächtig. Ich erbat mir also die Ermächtigung, das Bild der Mutter Gottes durch Klopfen zu untersuchen. Als ich mich vergewissert hatte, daß tatsächlich unter dem Stuck ein Glasmosaik sich befinden müsse, erlaubte man mir, die auf das Bild aufgenagelte silberne Christushand zu entfernen, und dabei kamen einige kleine Mosaikwürfel zum Vorschein. Nun wurde der ganze Stuckverputz abgenommen, und wir hatten die Freude, ein verhältnismäßig gut erhaltenes Bild der Mutter Gottes auf dem nördlichen und ein arg verstümmeltes Christusbild auf dem südlichen Pfeiler aufzudecken (s. Taf. XXV–XXVII).

In der Regel werden in byzantinischen Kirchen mit Mosaiken nur die oberhalb des Karnieses, welcher die Gewölbe von den Wänden und Pfeilern trennt, gelegenen Flächen geschmückt. In Parenzo, in Ravenna, später in Kijev kommen Mosaiken ja auch an Wänden unterhalb des Karnieses vor, aber auch dann entweder in beträchtlicher Höhe über dem Erdboden oder in den der Masse nicht unmittelbar zugänglichen Räumen, z. B. in der Altarapsis. Das ist auch vollständig gerechtfertigt: Mosaik ist für Fernsicht bestimmt, und der Mosaikmaler kann nur dann die Möglichkeiten seines Materials und seiner Technik ausnutzen, wenn er ganz sicher ist, daß ihm niemand Buntheit oder Nachlässigkeit der Arbeit vorwefen kann, weil niemand je das Mosaik in unmittelbarer Nähe zu Gesicht bekommt.

Die Wandmosaiken der Koimesiskirche dagegen sind in „Kußhöhe" angebracht: ihr unterer Rand erhebt sich nur 1,05 m über dem Fußboden der Kirche, der obere Rand 2,73 m. Und sie befinden sich im Katholikon, unmittelbar vor den Betenden, können also dauernd betrachtet werden. Selbstverständlich müssen derartige Mosaiken auch in der Faktur sich scharf von den immer auf dekorative Effekte hin berechneten Gewölbemosaiken unterscheiden. Da, soviel ich weiß, noch keine musivischen Kirchenikonen eingehend beschrieben worden sind, wird es sich lohnen, diejenigen der Koimesiskirche, so gut es geht, zu beschreiben, um für zukünftige Forscher, welche derartige Denkmäler publizieren werden, Vergleichsmaterial vorzubereiten.

1. ʿΗ ʾΕΛΕȢCΑ. Der Name war einst am rechten Rande des Mosaikbildes vertikal verzeichnet, doch sind die schwarzen Würfel alle verloren, und nur die Reihen von Goldwürfeln, welche unmittelbar die schwarzen Würfelreihen begleiteten und in situ geblieben sind, bestätigen, daß der moderne griechische Maler, welcher ʿΗ ʾΕΛΕȢCΑ wiederholt hat, der alten Tradition gefolgt ist.

Der Goldgrund, von welchem sich die Silhouette der Mutter Gottes abhob, ist zum größten Teil zerstört, ebenso wie der untere Teil der Figur; das Wertvollste jedoch, die Gesichter und die Hände, sind erhalten. Die Gesamthöhe der Figur hat einst 1,20—1,25 m betragen, die maximale Breite 0,40—0,45 m.

Die Mutter-Gottes steht aufrecht, das Gesicht den Gläubigen zugewendet, die rechte Schulter etwas vorausgerückt. Die linke Hand trägt das Kind, die rechte liegt auf dem rechten Knie des Kindes. Das Kind hält in der Linken die Schriftrolle, die Rechte müßte im Redegestus erhoben sein, erscheint aber, zwar mit den „segnend" gestellten Fingern, so, als ob der Zeigefinger das obere Ende der Rolle berühre. Das linke Bein ist etwas vorgestreckt, das rechte im Knie stark gebogen, so daß der Fuß zurückgesetzt ist.

Der Kopf der Mutter-Gottes war von einem goldenen, hellgrün umrissenen Nimbus umgeben; der des Kindes hat einen gleichfalls goldenen Nimbus, welcher durch eine rote Linie konturiert ist und im Felde rot gezeichnete Arme eines Kreuzes zeigt. Die Mutter Gottes ist blau gekleidet. Das Kopftuch ist golden gerändert, über der Stirn und auf den Schultern mit goldenen Kreuzchen geziert. Die Haube ist weiß mit schwarzen Streifen. Das Tüchlein in der Linken ist rot gerändert. Das Kind trägt ein weißes Hemd mit grünen Schatten und darüber ein goldenes Himation.

Über die Proportionen läßt sich, da die Gestalt der Mutter Gottes nicht in ganzer Größe sichtbar ist, nichts Bestimmtes sagen: die Entfernung von dem obersten Umriß des Kopftuches bis zum Kinn mißt 15,5 cm, als Modulus dürfen wir wohl etwa 14 cm annehmen, dann wäre die Gestalt, bei etwa 1,25 m Gesamthöhe, also $8\frac{1}{2}$ Köpfe hoch. Das Gesicht, vom unteren Rande des Kopftuchs auf der Stirn bis zum Kinn gemessen, hat eine Höhe von 10,3 cm bei 8,2 cm Maximalbreite; die Verhältnisse der einzelnen Teile des Gesichts sind ungefähr die gleichen wie bei der Apsisfigur. Das Gesicht unsrer Eleusa scheint viel schmäler, weil die Nase sehr schmal und der Mund sehr klein ist, und weil die Augen nicht weit geöffnet sind. Im Ganzen macht die Eleusa einen wenig angenehmen Eindruck.

Die Kopfhöhe des Kindes beträgt 9,8 cm, die Gesichtshöhe 8,2 cm. Diese Ziffern haben ihre Wichtigkeit: sie zeigen, daß noch der Meister der Eleusa die Körperproportionen zu individualisieren wußte und sich des Unterschieds zwischen einem Kinderkörper und dem Körper einer erwachsenen Person bewußt war. Bei der Mutter Gottes ist der Abstand von dem Scheitel bis zum Ellenbogen = 53,3 cm bei einer Kopfhöhe von 14 cm; bei dem Kinde beträgt derselbe Abstand 25,5 cm bei einer Kopfhöhe von 9,8 cm, d. h. der Kopf des Kindes ist relativ etwa $1\frac{1}{2}$ mal größer als der der Mutter-Gottes. In späteren Zeiten — vielleicht in andren Schulen — ist dann das Geheimnis der Proportionen des Kinderkörpers vergessen worden: in Saloniki, in der Apsis der S. Sophia, ist der ganze Kopf des Kindes gerade so hoch, wie die Nase der Mutter-Gottes lang ist!

Der Künstler, welcher die Eleusa schuf, hat sich bemüht, auch in den Zügen des Kindes eben ein Kind zu zeigen: die Stirn ist hoch (3,2 cm), die Nase klein (2,1 cm), der untere Teil des Gesichts mißt 2,9 cm. Die Maximalbreite des Gesichts ist = 6,1 cm, verhält sich also zur Höhe wie 3 : 4. Es ist ein Kindergesicht, dem des Christkindes der Apsis ähnlich.

Der Meister geht von der Umrißlinie aus. Gesicht und Hals der Mutter Gottes sind in dem Blau der Gewandung ausgespart und durch eine schwarze Konturlinie scharf abgegrenzt. An diese schwarze Linie schließt sich die dunkelrote Kinnlinie, an diese wieder eine hellgelbe Linie, die das Oval des Gesichts zu Ende führt und bis an die rechte Augenbraue hinaufgeht. Die Augenbrauen sind dunkelviolett, scheinen schwarz; die oberen Wimpern sind tiefschwarz gezeichnet, die Thränendrüse durch einen dunkelroten Würfel angegeben, Iris und Pupille durch ein rundes schwarzes Stück Glas (Durchmesser 6 mm). Die unteren Lider waren sowohl bei der Mutter als auch bei dem Kinde durch Würfelreihen aus irgendeinem sehr undauerhaften Material gebildet: es kann kein Zufall sein, daß hier wie dort gerade diese Reihen zerfallen sind. Nasenrücken, Nasenflügel, Mund, Unterlippe — dunkelrot, wie die Kinnlinie. Nasenlöcher und Mundwinkel — schwarz. Diese kalligraphisch-exakte und kalligraphisch-leblose Zeichnung ist in möglichst nichtssagender Weise koloriert: weiß, rosa, hellgrau. Der Künstler bemüht sich, die einzelnen Lokalfarben möglichst ineinander zu treiben, damit ja nicht irgendwie Farbenflecke formenbildend wirken könnten.

Ebenso linear gezeichnet ist auch der Kopf des Kindes. Der ganze Kopf ist von einer Reihe hellgelber durchsichtiger Würfel umschrieben, durch welche der dunkelbraun bemalte Stuck durchscheint. Stirn und Hals sind schwarz konturiert, Ohr und Kinn dunkelrot. Alles übrige entspricht genau der Beschreibung des Gesichtes der Mutter. Die Kolorierung ist etwas blasser und zarter.

Die Hände sind rot gezeichnet und weiß und rosa koloriert.

Für die blauen Gewänder der Mutter Gottes hatte der Meister fünf Arten von Glaswürfeln zu seiner Verfügung. Er verwendet sie gerade in derselben Weise wie der Meister der Apsisfigur seine drei Würfelarten verwendet: eine Grundfalte wird durch eine dunkle Linie bezeich-

net, neben dieser dunklen läuft eine oder zwei hellere, der Zwischenraum bis zur nächsten dunklen Linie wird mit noch helleren Würfelreihen ausgefüllt. Nur daß in der Wandikon die Falten viel zahlreicher sind als in dem Apsismosaik und viel kontrastreicher abgetönt werden.

Das weiße Hemd des Kindes ist dunkelgrün umrissen und mit Würfelreihen von derselben dunkelgrünen Färbung sind die wichtigsten Falten eingezeichnet. Der Rest ist weiß und zwei Arten Hellgrün. Das Himation ist von einer schwarzen Linie umzogen, und schwarz sind auch einige Falten angegeben. Der sonstige Faltenwurf ist durch Reihen ganz heller durchsichtiger Glaswürfel gegeben, durch welche der gelbkolorierte Stuck sichtbar wird . . . diese Würfel entsprechen augenscheinlich dem im Bema so viel verwendeten dunklen Golde.

Endlich die Würfel. Einzelne Goldwürfel erreichen eine Oberfläche von 8 × 8 mm, einzelne dunkelblaue sind 6 × 8 mm groß, in der grünen Linie des Nimbus der Mutter Gottes kommen Würfel von 5 × 8 mm vor. In den Fleischteilen kommen ganz winzige Würfelchen von 1—2 qmm Oberfläche vor. Die Abstände zwischen den Würfeln sind in den Fleischteilen ganz unbedeutend, zuweilen kaum bemerkbar. In den Gewändern sind sie natürlich viel beträchtlicher, aber dennoch keineswegs groß zu nennen.

2. IC XC ‛O ᾽ANTIΦΩNITHC. Zerstört ist das Gesicht und ein Teil der Brust und des Buches, der rechte Arm, der untere Teil der Figur etwa von den Knien ab. Alles übrige ist vollständig und in gutem Zustande erhalten. Es ist angesichts dieses teilweise tadellosen Erhaltungszustandes schwer, an unbeabsichtigte teilweise Zerstörung zu glauben: man hat den deutlichen Eindruck, daß das Gesicht des Heilands durch irgendeinen besonders glaubenseifrigen Muselmann vernichtet worden ist, das übrige aber in einer Zeit, wo die Kirche verlassen war, von Kinderhänden ein Steinchen nach dem andren herausgebrochen. Nur so wird es verständlich, wieso bei der Mutter Gottes fast der ganze Goldgrund verschwunden ist, während die Figur selbst in ihrem oberen Teile ganz intakt sich erhalten hat, und nur so begreift man, warum gerade die unteren Teile der beiden Mosaiken so stark gelitten haben.

Für die Epigraphie der Namensinschrift ist anzumerken, daß der Spiritus asper über dem Artikel wie die linke Hälfte eines H aussieht, daß Φ und O, T und H ligiert sind, daß die Buchstaben schlanke Formen haben und am ehesten ins X. Jh. hineingehören, d. h. später sind als die Inschrift des Naukartios und früher als die Narthexinschrift des Nikephoros aus dem Anfang des XI. Jhs.

Was den Namen selbst anbetrifft, so muß gesagt werden, daß er literarisch, soviel ich weiß, erst bei Psellos auftaucht: in seine Geschichte Konstantins des Monomachos hat Psellos ein ganzes Kapitel, betitelt *Περὶ τοῦ ᾽Αντιφωνητοῦ*, eingeschoben und darin von der Kaiserin Zoë erzählt, sie hätte ein Christusbild besessen, welches sie stets um Rat in allen schweren Lebenslagen gefragt und welchem sie die Antwort an dem Gesichtsausdruck und an der wechselnden Gesichtsfarbe abgesehen hätte; dieses Bild wäre wegen seiner Fähigkeit, Antwort zu erteilen, ‛O ᾽ANTIΦΩNHTHC = „der Antworter" genannt worden [1]).

Die Christusfigur ist überschlank — etwa acht Köpfe hoch, mit einer Brustweite, welche kaum das Doppelte der Maskenhöhe erreicht.

Die Tunika ist golden mit roten Clavi; das Himation ist blau, in der üblichen Wesis umgelegt. Das Buch hat einen goldenen Einband, welcher mit grünen und roten „Edelsteinen" und runden weißen Perlen geschmückt ist, und einen weißen grüngestreiften Schnitt. Die Kreislinie des Nimbus ist durch zwei nebeneinander laufende — eine äußere schwarze und eine innere rote — Würfelreihen gezeichnet; ebenso die Kreuzesenden, nur daß hier zwischen den beiden

[1]) K. N. *Σαθας, Μεσαιωνικὴ βιβλιοθήκη*, IV. Athen, 1874, p. 133—134; The History of Psellus, ed. by C. Sathas. London, 1899, c. LXVI—LXVII, p. 119.

noch eine goldene läuft; innerhalb eines jeden Kreuzesendes befindet sich ein schwarzer Fleck, welcher aus 4—6 Würfeln besteht.

Die ganze Christusfigur ähnelt in allen Einzelheiten der Faktur und des Stiles so vollkommen der oben beschriebenen Ikon der Mutter Gottes, daß es sich nicht lohnt, ihr eine besondere Beschreibung zu widmen. Jedoch wird es nützlich sein, drei Kleinigkeiten zu vermerken: 1. im Haar ist die Linie des Scheitels durch eine dunkelbraune Würfelreihe angegeben, von welcher zu beiden Seiten abwechselnd bald hellere, bald dunklere hellbraune Linien ausgehen, und nur unten bei den Ohren sind die Haarlocken durch dunkelbraune Reihen gegliedert — das ist die typische Art, Haarmassen darzustellen, welche wir ganz entwickelt im XI. Jh. (z. B. in der Nea Mone auf Chios) vorfinden; 2. in dem goldenen Unterkleid sind außer goldenen und durchsichtig-farblosen auch noch braune Würfel verwendet; 3. die Stirn ist in der Weise koloriert, daß von der linken Schläfe aus bis etwa in die Mitte ein spitz zulaufender horizontaler Streifen von dunkelrosa Würfeln sich hinzieht; ein ebensolcher Streifen geht vom Scheitel zur linken Schläfe; auf unsrer Photographie ist das alles nicht genau zu sehen, weil ich hier, in nächster Nähe des ausgebrochenen Stückes Gesicht, nicht energisch reinigen durfte, — will man sich aber eine genaue Vorstellung davon machen, wie die Stirn des Antiphonites gebildet ist, braucht man sich nur die Photographie des Christusbildes aus dem Narthex (Taf. XXIX) anzusehen.

3. Chronologie. Es ist ganz besonders schwierig, die eben beschriebenen zwei Wandbilder zu datieren, weil wir erstens damit rechnen müssen, daß Wandmosaiken, welche für die Nahsicht bestimmt sind, nicht ohne weiteres mit Gewölbemosaiken in eine Reihe gestellt werden können, weil zweitens selbst auf dem Gebiete der Gewölbemosaiken unser Denkmälerschatz für die Frühzeit der byzantinischen Kunst klaffende Lücken aufweist, und weil drittens bisher keine musivischen Kirchenikonen publiziert worden sind, welche chronologische Folgerungen zulassen. Es ist also von vornherein sicher, daß wir über eine gewisse Wahrscheinlichkeit nicht hinauskommen werden können. Dennoch aber muß der Versuch gemacht werden, unsre Mosaiken zeitlich zu bestimmen.

Da müssen zuerst die zahlreichen Merkmale hervorgehoben werden, welche uns an Denkmäler des XI. Jhs. erinnern: das Vorherrschen der linearen Zeichnung, die flächenhafte Kolorierung, das Vertreiben der Farben ineinander, die Darstellung des Haares durch nebeneinander laufende abwechselnd hellere und dunklere Würfelreihen, die hellgrauen und gelblichgrauen Schatten, die Stirnbildung des Christusbildes u. dgl. Die Gesichter sind durchweg aus ganz kleinen Würfeln zusammengesetzt, größere runde Stücke, für die Nasenspitze z. B., fehlen vollständig. Es muß aber gleich gesagt werden, daß diese späten Eigentümlichkeiten im Katholikon alle (mit Ausnahme allerdings der linearen Zeichnung) keineswegs scharf hervortreten: es genügt, die Zickzacklinie, durch welche der Maler das Rot auf der Wange der Mutter Gottes im Katholikon in den Schatten zu vertreiben versucht hat, mit derjenigen zu vergleichen, welche wir im Gesichte der Orans im Narthex vorfinden, oder die Stirn unsres Christusbildes mit der des Christusbildes im Narthex zusammenzustellen, um zu dem Schluß zu kommen, daß im Katholikon die charakteristischen Züge der Mosaikmalerei des XI. Jhs. erst vorbereitet werden. Dazu stimmt vorzüglich das Dasein einer ganzen Reihe von Kunstgriffen, welche wir nirgends in den Mosaiken des XI. Jhs. beobachten (durchsichtige Glaswürfel auf farbiger Untermalung u. a.), und welche sicher das Erbe alter impressionistischer Traditionen sind. Daraus läßt sich wohl folgern, daß wir die Mosaikikonen der Koimesiskirche in die Zeit vor dem XI. Jh. ansetzen müssen, also ins IX. oder X. Jh. Wenn man zwischen diesen beiden Jahrhunderten wählen soll, wird man wohl eher an das X. als an das IX. Jh. denken, denn gegen eine Hinaufdatierung ins IX. Jh. sprechen doch die Analogien mit den Werken des XI. Jhs.

IV. Die Mosaiken des Narthex

Im Narthex sind Mosaiken nur in der Lünette über der Eingangstür ins Katholikon und in dem Gewölbe unmittelbar vor dieser Eingangstür erhalten. Da die Wände und Gewölbe des Narthex ohne besondere Anstrengungen erreichbar sind, habe ich an vielen Stellen unter dem neuen Verputz nach Mosaiken gesucht, nirgends aber etwas gefunden.

Im Narthex wissen wir von vornherein, wer und wann die Mosaiken gestiftet hat, denn im Halbkreis um die ebengenannte Türlünette zieht sich folgende ganz unzweideutige in Mosaik ausgeführte Inschrift: +ΚΕ ΒΟΉΘΗ ΤΩ̂ CΩ̂ ΔΟΎΛΩ ΝΙΚΗΦΌΡΩ ΠΑΤΡΙΚΊΩ ΠΡΑΙΠΟCΊΤΩ ΒΈCΤΗ ΚΑῚ ΜΕΓΑΛΩ ἙΤΑΙΡΙΆΡΧΗ. O. Wulff hat festgestellt, daß der Stifter Nikephoros alle in der Inschrift aufgezählten Ämter unter dem Kaiser Konstantin VIII. in den Jahren 1025—1028 bekleidete. Unsre Mosaiken sind also etwas älter als diejenigen der S. Sophia von Kijev, welche gewöhnlich, auf Grund einer Eintragung der Kijever Chronik, in das Jahr 1037 gesetzt werden, und um ein Vierteljahrhundert älter als die Mosaiken der Nea Mone auf Chios, welche unter Kaiser Konstantinos Monomachos in der Mitte des XI. Jhs. entstanden sind. Die Bedeutung der Narthexmosaiken der Koimesis-Kirche besteht eben darin, daß sie eine Reihe chronologisch festliegender Dokumente zur Geschichte der byzantinischen Monumentalmalerei des XI. Jhs. eröffnen. Sie verdienen eine eingehende Beschreibung. Leider ist es uns nicht möglich gewesen, auch aus dem Narthex wenigstens eine farbige Kopie in natürlicher Größe anzufertigen: der Julimonat ging zu Ende, die Zeit der bösen Sumpffieber nahte, und wir ließen die Narthexmosaiken, wo sie waren, weil wir glaubten, diese Arbeit nach Belieben nachholen zu können, sobald sie nötig werden könnte.

1. Das Kreuz. Im Mittelpunkt des Gewölbes ist in dem goldenen Grunde ein großer (1,20 m Durchmesser) Kreis ausgespart, in welchem zwei griechische Kreuze so aufeinandergelegt sind, daß sie einen achtstrahligen Sern bilden (Taf. XXVIII). Da dieser Teil der musivischen Dekoration, was Festigkeit betrifft, kein besonderes Zutrauen einflößte, habe ich mich damit begnügt, nur einen Teil sorgfältig zu säubern, den Rest aber möglichst wenig zu berühren; das reingewaschene Viertel ist auf unsrer Photographie deutlich von den ungewaschenen Teilen zu unterscheiden. Das beeinträchtigt zwar den künstlerischen Eindruck des Ganzen, genügt aber vollständig für wissenschaftliche Zwecke.

Der Kreis ist weiß konturiert. Neben der weißen läuft innerhalb eine rote Linie, welcher in einiger Entfernung eine gleiche konzentrische rote Kreislinie entspricht. Die so entstehende Borte wird von einer treppenartigen weißen Zickzacklinie durchlaufen, welche zwei Reihen Dreiecke bildet, die einen mit der Grundlinie auf dem inneren, die andren mit der Grundlinie auf dem äußeren Kreis. Die ersteren sind hellgrün, die zweiten blau umrissen, alle mit Gold gefüllt, und zeigen im Inneren je ein weißes Quadrat; die Quadrate in den hellgrünen Dreiecken besitzen eine blaue Umfassung, die andren eine hellgrüne.

Die runde Scheibe, welche von dieser Borte eingeschlossen wird, ist mit konzentrischen drei

blauen Streifen ausgefüllt; die Mitte ist ganz hellgrau. Achtzackige goldene Sterne beleben das Blau. Es ist also der Himmel dargestellt, ganz ähnlich dem Himmel in der Hetimasie.

Die Arme der beiden Kreuze sind alle von der einen Seite rot, von der andren Seite schwarz konturiert. An den Enden verbreitern sie sich und bilden weiße Ösen. Das eine Kreuz ist mit einem goldenen Ornament auf rotem Grunde, das andre mit großen grünen (schwarzgefaßten) und roten (golden und rotgefaßten) rechteckigen „Edelsteinen" und blaugefaßten runden weißen „Perlen" geschmückt, welche inmitten hellen Goldes strahlen. Die Mitte ist leider durch einen ins Gewölbe gebohrten, zum Lampentragen bestimmten Ring vollständig zerstört.

2. Die Bildnisse. Rund um diesen mittleren Kreis befinden sich in derselben Wölbung noch vier Kreise, welche Brustbilder des Heilands, des Täufers, des S. Joakim und der S. Anna umgeben. Diese vier Kreise sind mittels zweier Würfelreihen, einer inneren weißen und einer äußeren roten, gezeichnet. Ihr Durchmesser ist 64 cm.

In dem östlichen Viertel, gerade über der Eingangstür ins Katholikon, ist der Heiland dargestellt, die Rechte vor der Brust, in der Linken die Schriftrolle; die Rechte ist dem Beschauer mit dem Rücken zugekehrt, der mittlere und der Ringfinger sind mit dem großen Finger zusammengebracht, der Zeigefinger und der kleine sind gestreckt — also die für diesen Typus kanonische Fingerhaltung.

Das ganze Brustbild ist vor allem linear gezeichnet und dann koloriert. Die Masse des Haupthaares wird sowohl von außen als von der Stirn durch eine dunkelviolette Linie abgegrenzt; der Kontur des Halses von Ohr zu Ohr ist durch eine schwarzblaue Linie angegeben; Nasenrücken, Nasenflügel, Mund, Hände, Kreuzenden — rote Linien. Das ganze Haupthaar besteht aus nebeneinander laufenden dunkel-, mittel- und hellbraunen Würfelreihen, und nur der Bart ist etwas weniger linear behandelt. Die weiße Schriftrolle besitzt einen grünen linear gezeichneten Schnitt und ist von einer roten Linie (= Schnur) umwunden.

In schematisch-lineare Grenzen gebracht ist auch die Kolorierung der Fleischteile: die olivgrauen Schatten auf der rechten Schläfe, unter den Augen, zwischen den Brauen, zu beiden Seiten der Nase, unter dem Barte grenzen sich schroff von den hellen Teilen ab, und ebenso scharf begrenzt ist das Rot auf Stirn, Wangen und Hals. Das Gesicht ist in den erleuchteten Teilen mit hellen rosa- und orangefarbenen Würfeln ausgelegt; weiße Würfel kommen nur ausnahmsweise über den Brauen, unter den Augensäcken, auf dem Nasenrücken und in den Händen vor. Das Untergewand — violett mit goldenem Clavus — ist aus vier Arten von Würfeln gesetzt; das Obergewand ist blau, gleichfalls von vier Tönungen.

Die Würfel haben in den Gewandteilen eine Oberfläche von 5 × 6 und 5 × 7 mm, in den Fleischteilen gewöhnlich 4–5, nur ausnahmsweise weniger. Sie sind unmittelbar der eine an den andren gefügt, so daß fast keine Zwischenräume sichtbar werden. Das Material ist z. T. sicher Glas, durchscheinendes oder undurchsichtiges, im Bruch glänzendes oder mattes; die weißen, orangefarbenen und olivgrauen Würfel scheinen Schieferstein zu sein, doch habe ich keine Proben mitbringen können, um von zuständiger Seite dieselben untersuchen zu lassen.

Noch eine Kleinigkeit: bei sonst vorzüglicher Erhaltung sind dennoch einige Würfel am Halse ausgefallen, und da konnte ich mich überzeugen, daß der Stuck, in welchen die Würfel eingedrückt wurden, ganz genau dem Mosaik entsprechend bemalt war: unter einem grauen Würfel war der Stuck grau, unter einigen rosafarbenen — rosafarben. Das würde dafür zeugen, daß der Mosaizist im XI. Jh. nurmehr ausführender Künstler, nicht mehr schöpferischer Maler war.

Zur andren Seite des Zentralkreises, also dem Eingang ins Katholikon gegenüber, ist der Vorläufer dargestellt. Stilistisch steht dieses Brustbild genau auf derselben Stufe wie das Christusbild, und man kann nicht bezweifeln, daß es derselbe Meister gewesen ist, welcher beide ent-

worfen hat. Um so mehr Bedeutung erhalten da die Unterschiede in Zeichnung und besonders Kolorierung, denn sie sind beabsichtigt. Die kleinen etwas schielenden Augen, die hochgeschwungenen Brauen, die lange schmale Nase, das unordentliche Haupt- und besonders Barthaar, die eingefallenen Wangen und das ganz grobe grüne Gewand, ebenso wie die erdig graue Gesichtsfarbe (hier fehlen die hellen orangefarbenen Würfel, welche wir im Gesichte des Heilands konstatiert haben, vollständig) — alles dieses hat der Maler ganz bewußt so gemacht und nicht anders, um den Vorläufer als strengen Asketen zu charakterisieren. Reiner Naturalismus, welcher sich bemüht, nicht wesenlose Schemen, sondern Gestalten von Fleisch und Blut zu schaffen, und daher schon daran geht, wenigstens Einzelzüge der Wirklichkeit abzulauschen, ohne sich jedoch zu vermessen, an dem Wesen der Tradition zu rütteln.

Das Brustbild der S. Anna hat stark gelitten: nur Maphorion, Gesicht und Hals sind zum Teil erhalten. Die Haube ist weiß mit schwarzen linearen Streifen, das Maphorion ist hellblau, das Kleid war, nach dem unbedeutenden Fragment zu schließen, rot mit schwarzer Faltenzeichnung und goldenen Lichtern — derartige rote Gewänder kennen wir von den Mosaiken der Nea Mone her. Das Gesicht ist weiß und rosa koloriert, also wieder anders als die beiden eben besprochenen Gesichter.

Endlich S. Joakim. Die Zerstörung war bei unsrem Besuch noch nicht sehr weit vorgeschritten, aber ich habe mir notieren müssen, daß ohne energisches Einschreiten des Restaurators die Tage des Mosaikbildes gezählt waren: das Stück hing nur noch stellenweise an dem Gewölbe, es gab böse Risse im Gesicht und im Halse, und ich habe es nicht gewagt, eine Reinigung vorzunehmen, um nicht volle Zerstörung zu verschulden. Das, was ich brauchte, war allerdings auch ohne Reinigung zu sehen: der S. Joakim ist als noch nicht alter, sonnverbrannter, sehr energischer Mann charakterisiert, sowohl durch die Gesichtszüge als auch durch die Kolorierung. Die Mache ist dieselbe wie in den übrigen Brustbildern.

3. Die Orans. Die halbrunde Türlünette ist von einem aus abwechselnd schwarz und blau umrissenen goldenen Dreiecken mit grüner oder blauer Blattfüllung bestehenden Ornamentstreifen eingefaßt. Der Goldgrund, von welchem sich die blaue Gestalt der Orans abhebt, ist ganz besonders sorgfältig gearbeitet, vollständig intakt (nur einige wenige Würfel haben ihre Deckblätter verloren und erscheinen schwarz auf unsrer Photographie) und besitzt eine wellige Oberfläche — wahrscheinlich um das Spiel des Lichtes zu erhöhen. Völlig intakt ist auch die Orans selber, doch hat ihre Reinigung viel Mühe gemacht: die Farbengebung der Fleischteile ist so sehr unangenehm, daß irgendein griechischer Maler (ich weiß nicht zu bestimmen, wann) mit Ölfarbe sie überarbeitet hat, und es war schwierig, diese Farbe, welche in die engen Fugen zwischen den Würfeln eingedrungen war, völlig zu entfernen.

Die Orans ist als Halbfigur gegeben. Sie ist ganz in Blau gekleidet; nur die Haube ist hellgrün mit schwarzen Streifen, der Gürtel rot, das Tüchlein weiß mit blauem Rand; das Maphorion hat um das Gesicht einen einfachen, unten einen doppelten goldenen Rand und ist auf dem Haupte und den Schultern mit den üblichen goldenen Kreuzchen geziert; die Ärmel sind mit Gold gestickt.

Die Größenverhältnisse sind sehr unglücklich gewählt: der Kopf ist unverhältnismäßig groß, der Hals zu dünn, die Schulterbreite um 5—6 cm zu klein, die Oberarme, die Unterarme und die Hände viel kleiner und kürzer, als man bei der Kopfgröße erwarten sollte. Die Gesichtszüge sind regelmäßig, und die Größenverhältnisse der Gesichtsteile sind normal — nur der Mund ist viel zu winzig, und der Künstler hat sich entschlossen, jenseits der schwarzen Punkte, welche die Mundwinkel bezeichnen sollten, die Horizontallinie durch „Schatten" zu verlängern.

Das Kolorit macht einen kadaverhaft blassen Eindruck, weil der Maler viel zu viel grünlich-

graue „Schatten“ überall, wo nur irgend möglich, angebracht hat: über der linken Braue, an der Nasenwurzel, unter den Brauen, unter den Augen, zu beiden Seiten der Nase, rund um das ganze Gesicht, bei den Mundwinkeln, unter der Unterlippe, unter dem Kinn. Ganz weiße Würfel finden sich in geringer Anzahl in der Stirn, unter den Augensäcken, längs dem Nasenrücken, bei dem linken Nasenloch, im Kinn und im Halse. Die übrige Fläche des Gesichts ist mit ganz mattrosa Würfeln ausgelegt, welche nur das Grünliche der Schatten hervorheben, ohne selbst durch das Grünliche gehoben zu werden. Auf den Wangen sind etwas lebhaftere rosa Flecken gemalt, welche schon die für die spätere Malerei charakteristische Form haben. Bemerkenswert ist die Art, in welcher bei dem rechten Auge und am Kinn dieses Rosa in das Mattrosa und das Grünlichgrau der „Schatten“ vertrieben ist.

4. Die Evangelisten (Taf. XXXII—XXXV). In den vier Ecken des Gewölbes sind die vier Evangelisten ohne besondere Umrahmungen in ganzer Gestalt dargestellt, alle vier vor Pulten sitzend.

Matthäus sitzt auf einem niedrigen Schemel, die Füße auf ein niedriges Podium gestemmt, vor einem kleinen Schreibtisch, hinter welchem ein Lesepult auf hohem Fuße zum Vorschein kommt. Die rechte Hand hält das Schreibrohr und liegt lässig auf dem rechten Knie, die linke hält ein weißes Blatt, auf welchem +ΒΙΒΛΓΕΝΈCΕΟC zu lesen steht. Wenn man die vier so grundverschiedenen Evangelistendarstellungen miteinander vergleicht, kommt man zu dem Schluß, daß diese Verschiedenheit gewollt ist, d. h. daß wir das Recht haben, hier nach Spuren hellenistischen Geistes zu suchen, Haltung, Blickrichtung, Physiognomie psychologisch zu deuten. Matthäus sitzt in der angestrengten Pose eines Menschen, welcher einen plötzlich aufgetauchten Gedanken zu fassen sucht und den Blick, ohne zu sehen, herumschweifen läßt. Unsrem Meister müssen wir es als Verdienst anrechnen, daß er es versucht hat, das für ihn sehr schwer zu bewältigende Original dennoch wiederzugeben, und wir dürfen es ihm nicht verdenken, daß er dabei manchen groben Fehler begangen hat: er hat das Gesicht in Dreiviertelansicht zeichnen wollen, ist aber der Wange und des Mundes nicht Herr geworden, so daß das Gesicht verzerrt erscheint, er hat die linke Hand gänzlich verzeichnet, er hat endlich den Schreibtisch in ein ganz verfehltes Raumverhältnis zu der Figur gebracht. Ganz ähnliche Fehler werden wir ihm bei der Beschreibung auch der übrigen Evangelistenfiguren zur Last legen müssen. Wir haben es eben im Anfang des XI. Jhs. ganz augenscheinlich mit einer „zweiten Phase“ zu tun, welche sich noch mit der Bewältigung von Einzelformen zu schaffen macht.

Matthäus ist mit einem kurzärmeligen Unterkleid (grau mit weißen Lichtern und blauen Schatten) und einem gelblichen Himation (mit weißen Lichtern und dunkelgrauen Schatten) bekleidet. Lichter und Schatten sind scharf begrenzt und in geometrische Formen gebracht, so daß die ganze Kleidung nicht wie aus biegsamem Wolle- oder Leinenstoff, sondern geradezu wie aus Holz gemacht scheint.

Sehr viel Sorgfalt hat der Künstler auf die genau naturalistische Darstellung der Möbel verwendet: das Podium ist golden, mit unzähligen kleinen blauen Kreuzchen geschmückt, welche in der Mitte weiße Würfel haben; der Sitzschemel ist als hölzern gedacht, mit einfacher Schnitzerei verziert — dunkelviolett, dunkelbraun, graugelb; das Kissen ist rosa (2 Tönungen), rot (gleichfalls 2 Tönungen) und dunkelviolett gemalt; der Schreibtisch hat eine komplizierte Struktur und grüne und violette Färbung. Anmerken möchte ich noch die zwei goldenen Klammern, welche augenscheinlich zum Heften des Manuskripts auf dem Tisch dienen und durch eine Kette verbunden sind, die abwechselnd aus goldenen und roten Gliedern besteht. Die dunkelblauen Schriftzeichen der vom Lesepult herabhängenden Schriftrolle sind für mich unleserlich.

In der nordöstlichen Ecke des Gewölbes ist der Theologe Johannes als nachdenklicher Greis dargestellt, welcher in einem bequemen geflochtenen Armstuhl sitzt, beide Hände auf den Knien liegen hat; vor ihm steht ein Schreibtisch mit allerlei Schreibutensilien und dem eben begonnenen Manuskript, hinter dem Schreibtisch ein Lesepult, ohne Rolle.

Johannes ist ganz anders charakterisiert als Matthäus: hier ist keine Spur von Anstrengung zu bemerken, die innere Erregung kommt nur in dem brennenden Blick zum Ausdruck und vielleicht noch in dem Zeigefinger der wunderbar gezeichneten Linken — dieser Zeigefinger scheint dem Gedankengange zu folgen, wie das ja im Leben vorkommt. Johannes hat eine hohe kahle Stirn, weißgraues Haar und Bart bei dunklen Augenbrauen, einen ziemlichen Bauch. Seine Kleidung ähnelt der des Matthäus, nur daß das Oberkleid violett mit weißen Lichtern ist. Wieder sind die Möbel, besonders der Armstuhl (schwarz, golden, braun), sehr sorgfältig gearbeitet, und wir haben wohl das Recht, gerade diese Möbelzeichnungen als getreue Abbildungen byzantinischer Schemel, Armsessel, Schreibtische und Lesepulte zu betrachten.

Wieder ganz anders als die beiden älteren Evangelisten ist Lukas dargestellt. Er schreibt, und ihm macht das Schreiben ganz augenscheinlich große Mühe: das Manuskript liegt auf dem erhobenen rechten Knie, nicht auf dem niedrigen Schreibtisch, das Gesicht ist zur Seite gewendet, die Augen schielen nach der schreibenden Hand mit dem Kalamos. Lukas ist ein noch jüngerer Mann, mit üppigem Lockenhaar, niedriger Stirn, eingefallenen Wangen, kurzem zottigem Bart — ein eifriger, aber beschränkter Famulus, welcher Diktat schreiben, nicht schaffen kann.

Und nun endlich Markus in der nordwestlichen Ecke, der eleganteste von den Vieren, auch der einzige, welcher dem Beschauer gerade ins Auge sieht. Auch Markus ist nachdenklich, aber in ganz andrer Weise als Matthäus oder Johannes, — hier ist weder Anstregung noch inneres Feuer vorhanden, sondern ruhige logische Arbeit. Wieder ist die Händestellung sehr beredt und ausdrucksvoll, und wieder sind die Hände virtuos gezeichnet. Ich erinnere mich nicht, in irgendeinem Werk des XI. Jhs. eine so ungezwungene und schwungvolle Behandlung der Hände vorgefunden zu haben. Das Händezeichnen ist ja, wie wohlbekannt, eine recht schwierige Sache, welche die Kunst erst nach und nach erlernt.

5. Deutung. Ohne eine ziemlich eingehende ikonographische Studie läßt sich das Vorkommen aller der aufgezählten Mosaikdarstellungen gerade im Narthex der Koimesiskirche nicht erklären. Obgleich nun Ikonographie eigentlich Sache der Theologen und nicht des Kunsthistorikers ist, wollen wir uns doch der Mühe unterziehen, die ikonographischen Zusammenhänge zu verfolgen, weil auf diese Weise sich verschiedenes auch für die Kunstgeschichte gewinnen läßt.

Das Kreuz ist in Nikaia vielleicht schon mehr als dekoratives Motiv empfunden; doch ist es seinem Ursprunge nach sicher kein einfaches Ornament [1]): entstanden ist es entweder aus dem Chrisma, wie wir es z. B. im Scheitel des Gewölbes in Albenga sehen [2]), oder aus dem strahlenden Kreuze, welches wir im Bema der Koimesiskirche oder im Bema der S. Sophia von Saloniki vorfinden [3]), und hat hier im Narthexgewölbe etwa dieselbe Bedeutung wie die Hetimasie im Bemagewölbe, symbolisiert also die Gottheit. Das Brustbild des Heilands mit der Schriftrolle und dem Segensgestus der Rechten gehört, nach den Begriffen des XI. Jhs., in die Hauptkuppel, die vier Evangelisten in die Kuppelzwickel, die Orans in die Hauptapsis oder, mit dem

---

[1]) W. de Grüneisen, Il cielo nella concezione religiosa ed artistica dell' alto medio evo. Archivio d. R. Soc. di storia patria, XXIX, 1907, p. 443—525; W. de Grüneisen, Sainte Marie Antique. Rome, 1911, p. 231—233.

[2]) D. V. Ajnalov, Mozaiki drevnej kreščaljni v Aljbenge. Viz. Vrem., VIII, 1901, str. 519.

[3]) Ch. Diehl et M. Le Tourneau, l. c., p. 51.

Täufer (so in Hosios Lukas), gleichfalls in die Hauptkuppel; die Brustbilder der Eltern der Mutter Gottes sind wahrscheinlich als Abkürzung der Episoden aus dem Kindesleben der Mutter Gottes zu deuten, welche wir ausführlich erzählt im Narthex von Daphni besitzen. Im Ganzen unsrer Narthexmosaiken haben wir also ein ziemlich buntes Gemengsel von ikonographischen Vorwürfen, die alle an verschiedene, und zwar gerade die liturgisch wichtigsten, Stellen des traditionellen malerischen Schmuckes einer Kirche gehören, und die nirgends in dieser Zusammenstellung im Narthex vorkommen.

Das ist natürlich nur so zu verstehen, daß diese ikonographischen Vorwürfe im XI. Jh. für eine Kirchenausmalung als absolut obligatorisch galten, in der Koimesis-Kirche aber, welche noch den Ideenkreis des VI. Jhs. spiegelte, an den Stellen fehlten, wo sie hätten angebracht werden müssen. Daß die Orans in der Hauptapsis tatsächlich in Nikaia fehlt, wissen wir ja — daher kam sie in das Halbrund der Türlünette, wenn sie schon nicht in dem Halbrund der Altarkonche zu sehen war. In den Zwickeln der Hauptkuppel müssen aber, wenn wir recht gehen, auch nicht die Evangelisten dargestellt gewesen sein (denn eine Wiederholung gerade dieser vier Gestalten ist doch wenig wahrscheinlich), sondern die im VI. Jh. üblichen Seraphim, welche übrigens noch in der Mitte des XI. Jhs. in den acht Zwickeln der Hauptkuppel der Nea Mone, zusammen mit den vier Evangelisten, dargestellt werden. Das Brustbild des Heilands ist vermutlich auch keine bloße Wiederholung: in der Hauptkuppel der Koimesis-Kirche hatte Hyakinthos das darstellen lassen, was, nach dem Vorbild der großen S. Sophia, dahingehörte, — die Himmelfahrt, und nicht das, was erst seit der Nea Basileios I. seinen Platz in der Hauptkuppel gefunden hatte, — den Pantokrator.

Dank der scharfsinnigen Hypothese A. Heisenbergs [1]) wissen wir ja jetzt, wie zur Zeit Justins II. die große S. Sophia ausgemalt war: in den Versen des Corippus steht die Beschreibung zu lesen. Corippus schreibt nämlich:

. . . Ibi namque probatur,
quam sit ubique deus praesens, simul omnia complens.
internis oculis illic pia cernitur esse
indivisa manens patris genitique potestas
spiritus et sanctus. substantia creditur una,
tres sunt personae — subsistite! numina fulgent! —
utque pater deus est, genitus deus aequus honore,
spiritus et sanctus pariter deus. ex tribus una
e caelo veniens mundi persona redemptrix
humani generis formam de virgine sumpsit.
sponte sua venit, factorque et conditor orbis
factus homo est, verusque deus non destitit esse,
natus, non factus, plenum de lumine lumen,
una in naturis exstans persona duabus,
consimilis deitate patris hominique profecto
consimilis, sine peccato peccata relaxans.
plurima per populum faciens miracula christus
calcavit mortem moriens vitamque resurgens
vita dedit cunctis in se credentibus. ipse
in cae'um ascendens a dextris sedit honoris

[1]) A. Heisenberg, Die alten Mosaiken der Apostelkirche und der Haghia Sophia. ΞΕΝΙΑ, hommage international à l'Université Nationale de Grèce. Athènes, 1912, p. 152.

aequavi patris, iudex venturus in orbem
et regnum sine fine tenens. hunc mente fideli
regnator Iustinus amans, trabeatus ab aula
egrediens, templum primum sublime petivit
atque deo grates solita pietate peregit.

Der Kaiser, vom Palaste kommend, tritt in die Sophienkirche ein und sieht vor sich zunächst die symbolische Darstellung der Dreieinigkeit und der Menschwerdung Christi; dann trifft sein herumschweifender Blick die Wunder des menschgewordenen Erlösers; endlich sieht er den himmlischen König und Weltenrichter. Wie das alles dargestellt war, darüber sagt uns der wortreiche Dichter nichts — ich glaube aber, daß wir nun in der Koimesis-Kirche Material genug finden, um uns eine deutliche Vorstellung von dem Mosaikenschmuck der S. Sophia zu machen.

Tatsächlich, klingt nicht der ganze erste Teil der oben angeführten Verse wie eine ad hoc abgefaßte Beschreibung und Deutung gerade der Altarmosaiken unsrer Koimesis-Kirche? Das, was der Dichter sagt, ist ja gar nicht anders darzustellen, als es der Meister der Altarmosaiken getan hat! In dem zweiten Teil der Beschreibung des Corippus ist von der Lebensgeschichte des Heilands die Rede — wo und wie diese „Wunder“ in der S. Sophia und in der Koimesis-Kirche dargestellt waren, bleibt unbekannt. Der Weltenrichter aber gehört in die Kuppel: da war die Himmelfahrt in der symbolisch-prophetischen Formulierung gegeben, welche in dem ersten Kapitel der Apostelgeschichte schon angedeutet ist: *οὗτος ὁ Ἰησοῦς ὁ ἀναληφθεὶς ἀφ' ὑμῶν εἰς τὸν οὐρανὸν οὕτως ἐλεύσεται ὃν τρόπον ἐθεάσασθε αὐτὸν πορευόμενον εἰς τὸν οὐρανόν* (I 11).

Man muß damit rechnen, daß die altchristliche Kunst zwei grundverschiedene Auffassungen der Himmelfahrt geschaffen hat — die eine historisch erzählend, die andre theologisch symbolisierend [1]). Ich habe es versucht, die erstere mit dem Giebelmosaik der Himmelfahrts-Kirche der Helena auf dem Ölberge in Zusammenhang zu bringen, die zweite mit dem Kuppelmosaik der Grabeskirche. Wie dem auch sei, Tatsache ist, daß die erzählende ikonographische Redaktion für die ebene Fläche und in ein Dreieck hineinkomponiert ist, die symbolische aber für eine Kuppel, so daß sie in späterer Zeit, wo sie die erzählende Komposition fast vollständig (bis auf seltene und entstellte Reminiszenzen) verdrängt, mit Mühe in die rechteckige Ebene eines Tafelbildes gezwängt werden muß.

Für die theologisch symbolisierende ikonographische Redaktion ist nun durchaus nicht nur die Glorie, inmitten welcher der in Purpurgewänder gekleidete Christus auf Regenbogen thront, charakteristisch, sondern besonders der Redegestus der Rechten und die auf die aufrechtgestellte Schriftrolle gelegte Linke [2]). Glorie und Purpurgewand kennzeichnen Christus als den himmlischen König („regnum sine fine tenens“, nach Corippus), die Händehaltung aber als Weltenrichter („iudex venturus in orbem“, wieder nach Corippus), und die ganze Komposition bekommt auf diese Weise eine starke eschatologische Färbung: sie wird zur Darstellung des Weltgerichts. Und sie ist tatsächlich, für die Ebene umgearbeitet, zum Mittelstück der späteren byzantinischen Darstellung des Weltgerichts, wie wir sie in Torcello und sonst vorfinden, geworden. Wenn das Eschatologische aber in dieser Himmelfahrtsdarstellung vorwiegende Bedeutung hatte, so war der Künstler geradezu verpflichtet, in den Kreis der Zeugen, welche die Zentralfigur umringen, nicht nur die Evangelisten einzuführen, welche doch gerade die Himmelfahrt bezeugen, sondern auch den Apostel Paulus und dann noch die „Ekklesia“, die Personifikation der Gemeinde der

---

[1]) Th. Schmit, Ravennskija mozaiki 1112 goda. Svetiljnik (Moskva), 1914, vyp. 7, str. 12—19; S. A. Žebelev, Ikonografičeskije shemy Voznesenija Hristova i istočniki jih vozniknovenija. Seminarium Kondakovianum, Sbornik statej posvjaščonnyh pamati N. P. Kondakova. Praha, 1926, str. 1—18.

[2]) Th. Birt, Die Buchrolle in der Kunst. Leipzig, 1907, p. 120—121.

Gläubigen. Als dann die Ekklesia sich mit Maria identifiziert hatte, mußte auch der Täufer als Vertreter der alttestamentlichen Kirche in die Darstellung. Maria war aber mittlerweile, nach dem Ephesinischen Konzil, zur Mutter Gottes geworden, sie gehörte also nicht mehr in den Kreis der Heiligen: sie wird ausgeschieden, zugleich mit dem Täufer, — damit ist die „Deësis" geschaffen, welche von hier ab stets den Weltenrichter begleitet.

Himmelfahrt = Weltgericht ist für die älteren Kuppelkirchen durchaus obligatorisch — das beweisen nicht nur spätere Wiederholungen in Saloniki [1]), im San Marco von Venedig [2]), in der Georgskirche von Staraja Ladoga [3]), in der Spas-Neredica-Kirche in Novgorod [4]) u. a., sondern vor allem die zahlreichen Malereien der kappadokischen Kirchen [5]). Und wenn auch die alte Kuppel der S. Sophia von Konstantinopel nicht mehr existiert und nach dem Erdbeben von 975 durch eine neue ersetzt werden mußte, wenn auch die Apostel-Kirche von Konstantinopel [6]) zerstört ist, so können wir doch für die Kuppel der Koimesis-Kirche ganz sicher gerade eine Himmelfahrtsdarstellung annehmen.

Die S. Sophia ist von byzantinischen Baumeistern nie in Originalgröße wiederholt worden. Die ganze byzantinische Architekturgeschichte, soweit sie sich mit Kirchenkuppelbauten zu beschäftigen hat, konstatiert nur ein stetiges Zusammenschrumpfen der Zentralkuppel. Die „griechische" Gruppe von Kirchenbauten (also Christianu, Hosios Lukas, Daphni u. a.), welche G. Millet zusammenfassend behandelt hat, kehrt allerdings zu den großen Kuppeln zurück, indem eine direkt aus dem Oktagon abgeleitete Konstruktion neue Verwendung findet; aber damit wird der Entwickelungsprozeß nicht einmal aufgehalten, geschweige denn gestört. Wenn nun die Zentralkuppeln immer kleiner werden, wenn dadurch der Baumeister, der Beleuchtung wegen, gezwungen ist, den Kuppeltambour immer höher zu machen, so kommt der Maler in eine immer schwierigere Lage: er kann eine so figurenreiche Komposition, wie Himmelfahrt = Weltgericht, nicht in einer kleinen Kuppel unterbringen, ohne seine Figuren lächerlich klein zu machen. Der Arbeitgeber muß daher, als guter Theologe, die Komposition so umarbeiten, daß der symbolische Kern, soweit er noch wertvoll scheint, gewahrt, aber in eine neue ikonographische Form gebracht werde. Mit andren Worten, es mußte ein ganz neues System der gesamten malerischen Kirchenausschmückung ausgearbeitet werden, welches sowohl den neuen Größenverhältnissen der Bauteile, als auch der neuen Weltanschauung einer nach neuen Prinzipien hierarchisch organisierten Gesellschaft entsprach.

Beides wurde auf die Weise erreicht, daß von der ursprünglichen Himmelfahrtskomposition nur die Personen übrigblieben: der Weltenrichter wurde ausschließlich zum Weltregenten, und sein Brustbild blieb im Mittelpunkt des Kuppelgewölbes; die Orans, mit der Mutter-Gottes identifiziert und als Fürbitterin für die Menschheit vor dem gestrengen König ausgedeutet, kam in die Apsishalbkuppel, jedem einzelnen einschärfend, daß er ohne die Fürbitte der Mutter-Gottes = Ekklesia nicht mit dem Weltenkönig direkt verkehren könne; die beiden Engel, welche in der Himmelfahrtskomposition die Ekklesia behüten, gehören von nun an, als Erzengel Michael

[1]) Monuments Piot, XVI, 1909, pl. IV—VI.

[2]) Alinari Nr. 13 745.

[3]) N. E. Brandenburg, Staraja Ladoga. S. Petersburg, 1896, tabl. LIV, LXV—LXXIII.

[4]) J. Ebersolt, Fresques byzantines de Néréditzi d'après les aquarelles de M. Brajlovskij. Monuments Piot, XIII, 1906, p. 39, 41, 49, pl. IV.

[5]) G. Jerphanion, Les églises souterraines de Gueurémé et Soghanle. C. R. de l'Académie d. Inscr., 1908, p. 7—21; Deux chapelles souterraines en Cappadoce. Rev. Archéol., 1908, II, p. 1—32, pl. XIV—XVI; Les églises de Cappadoce. C.-R. de l'Académie d. Inscr., 1912, p. 320—326; La date des peintures de Tokale-kilissé en Cappadoce. Rev. Arch., 1912, II, p. 236—254; vgl. H. Rott, Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadokien und Lykien. Leipzig, 1908, p. 142, 152, 212—213, 234—235; die große Publikation der kappadokischen Wandmalereien welche 1914 erscheinen sollte, und von welcher 1925 der erste Teil erschienen ist, ist mir nicht zu Gesicht gekommen.

[6]) A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche, zwei Basiliken Konstantins II. Leipzig, 1908, p. 200—201.

und Gabriel, in die Nebenapsiden (warum gerade als die genannten Erzengel, zeigt vielleicht die Apsiskomposition von Kition; hier liegen sicher ikonographische Kontaminationsprozesse vor); die Apostel werden in dem Kuppeltambour zwischen den Fenstern untergebracht, die vier Evangelisten in den Kuppelzwickeln. Das ist das System, welches aller Wahrscheinlichkeit nach schon in der Nea Basileios I. durchgeführt war und in dem XI. Jh. durchaus allgemeinüblich ist [1]. Sobald es durchgeführt war, mußten die Seraphim verschwinden — das war kein besonders schwerer Verlust; die Mutter-Gottes mit dem Kinde aber, welche früher ihren festen Platz in der Apsishalbkuppel hatte, ging als Ikon an den Pfeiler, welcher Hauptapsis von Prothesis trennte; und der Täufer, welcher erst spät erschienen war, blieb ohne bestimmten Platz.

Es war nötig, diese ganze Entwickelungsreihe zu überschauen, weil sie Aufschluß gibt über den Kreis der Darstellungen, welche einst im Katholikon der Koimesis-Kirche die Gewölbe schmückten, und auf diese Weise unsren Zeitansatz der Hyakinthosmosaiken stützt.

Da wir nun einmal von Ikonographie reden, möchte ich noch eine an sich unbedeutende, aber im Zusammenhang mit andren Denkmälern der mittelbyzantinischen Zeit nicht verächtliche Detailfrage aufwerfen. Wir haben oben kurz schon die Brustbilder der SS. Joakim und Anna als Andeutung der Kindheitsgeschichte der Mutter Gottes bezeichnet. Procopius erzählt von einer Annenkirche, welche Justinian erbaut hatte: *ἀνέθηκεν ἕδος Ἄννῃ ἁγίᾳ, ἣν τῆς μὲν Θεοτόκου γεγονέναι μητέρα τινὲς οἴονται, τοῦ δὲ Χριστοῦ τιτθήν* [2]. Aus dem Ende des VIII. Jhs. wissen wir, daß Papst Leo III. (795—816) der Kirche S. Maria Maggiore „veste in orvicclis chrisoclabis habentem storia sanctorum Ioachim et Annae“ [3] gestiftet habe. In S. Maria Antiqua finden wir eine Annendarstellung [4]. Und doch sind die Brustbilder der SS. Joakim und Anna im Narthex der Koimesis-Kirche und der Nea Mone erst die Vorläufer der epischen Zyklen, welche die erbauliche Erzählung von der Geburt und Kindheit der Mutter-Gottes in der Monumentalmalerei illustrieren, ein deutlicher „terminus post quem“.

Zwischen den Mosaiken des Hyakinthos und denen des Nikephoros liegt ein halbes Jahrtausend intensiver Kunstentwickelung. Im Laufe dieser fünfhundert Jahre ist die byzantinische Kunst zu dem geworden, was wir darunter verstehen. Wie sie gewachsen ist, wie weit die Lokalschulen auseinandergehen, wie tief die Gärung gewesen ist — davon geben uns die Mosaiken der Koimesis-Kirche eine Ahnung. Von der ganzen Herrlichkeit ist nun nichts mehr übrig, als dieses Buch mit seinen notdürftig geretteten Tafeln. Gibt es noch andre Denkmäler, welche weiteren Aufschluß über den Werdeprozeß der europäischen Kunst geben können — wer weiß das? Aber eines sollten wir wissen: wenn wir daran glauben, daß Kunstgeschichte nicht bloße Liebhabersache ist, sondern eine ernste Wissenschaft, von welcher wir Aufklärung über das Wesen des geschichtlichen Prozesses erhoffen dürfen, dann müssen wir mit der Erforschung der mittelalterlichen Denkmäler Ernst machen, solange sie noch bestehen. Sonst kann es leicht zu spät werden. Möge die Koimesis-Kirche hier ein warnendes und anspornendes Beispiel sein.

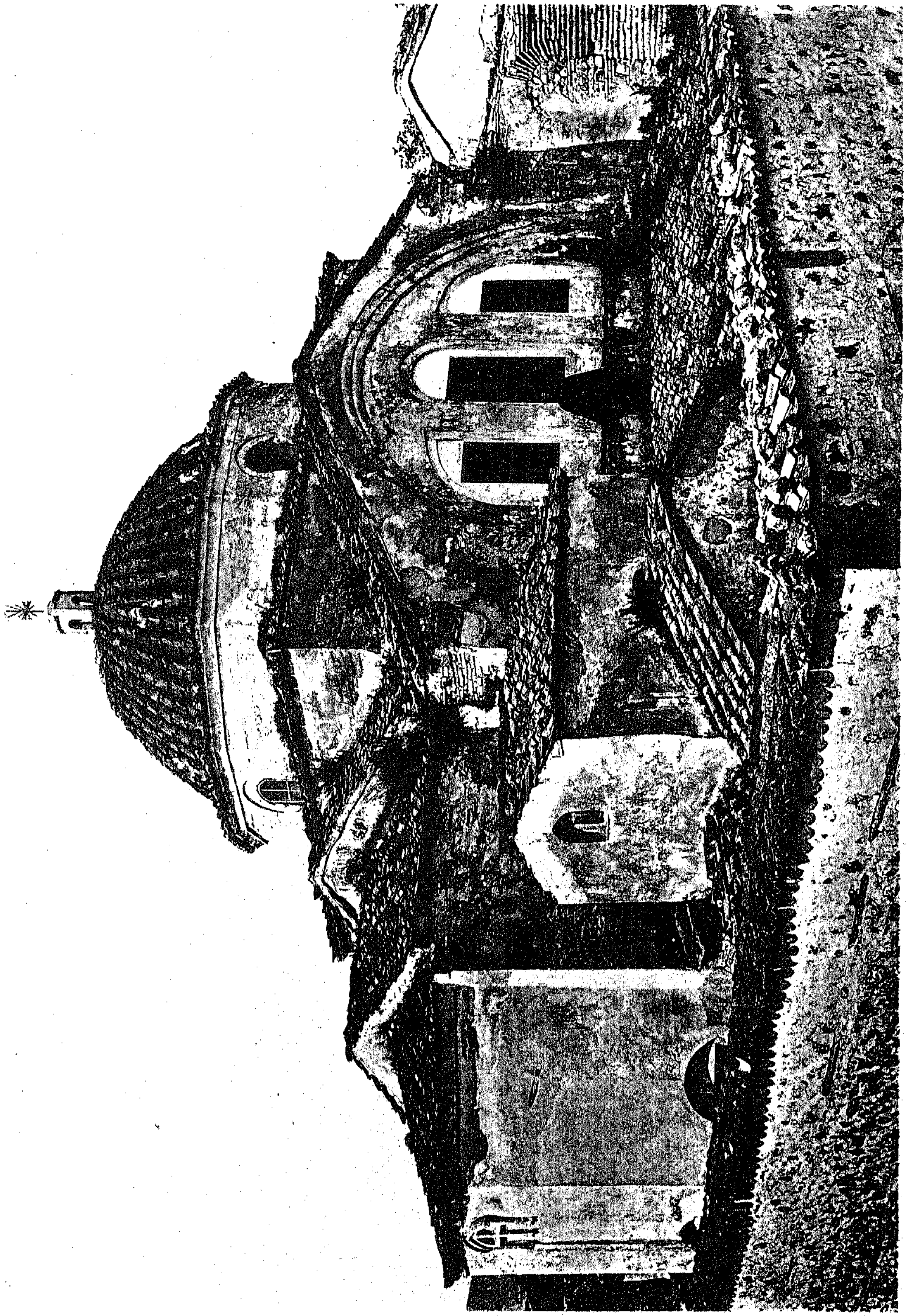
---

[1]) J. P. Richter, Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte. Wien, 1897, p. 352—359; *Φωτίου πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως Λόγοι καὶ ὁμιλίαι ὀγδοήκοντα τρεῖς, ἐκδ. Σ. Ἀριστάρχου, ἐν Κωνσταντινουπόλει*, 1900, II, p. 428—439.

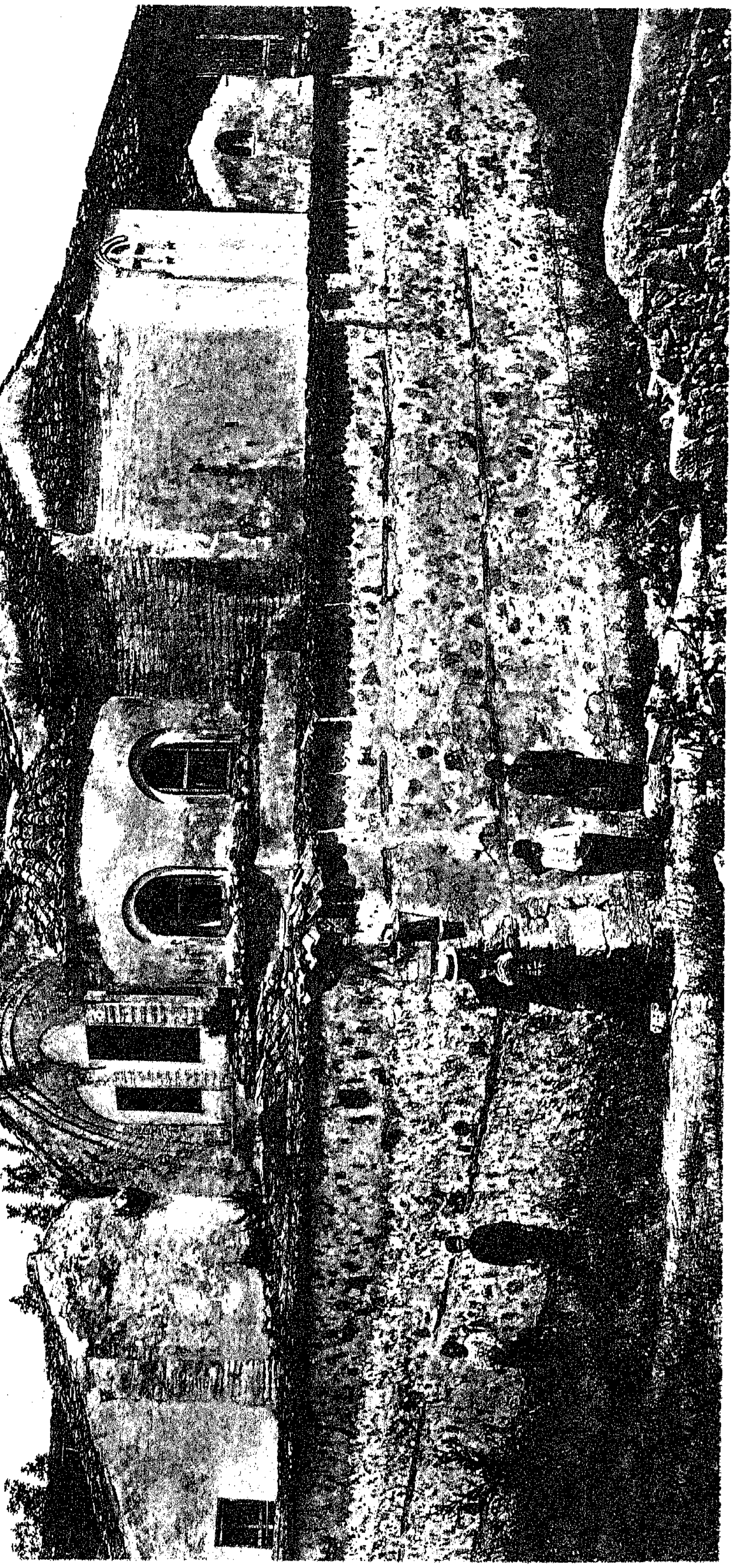
[3]) Procopii de aedificiis, I 3 (vol. III, p. 185 ed. Bonn).

[3]) Liber Pontificalis, ed. Duchesne (Paris, 1892), II, p. 9.

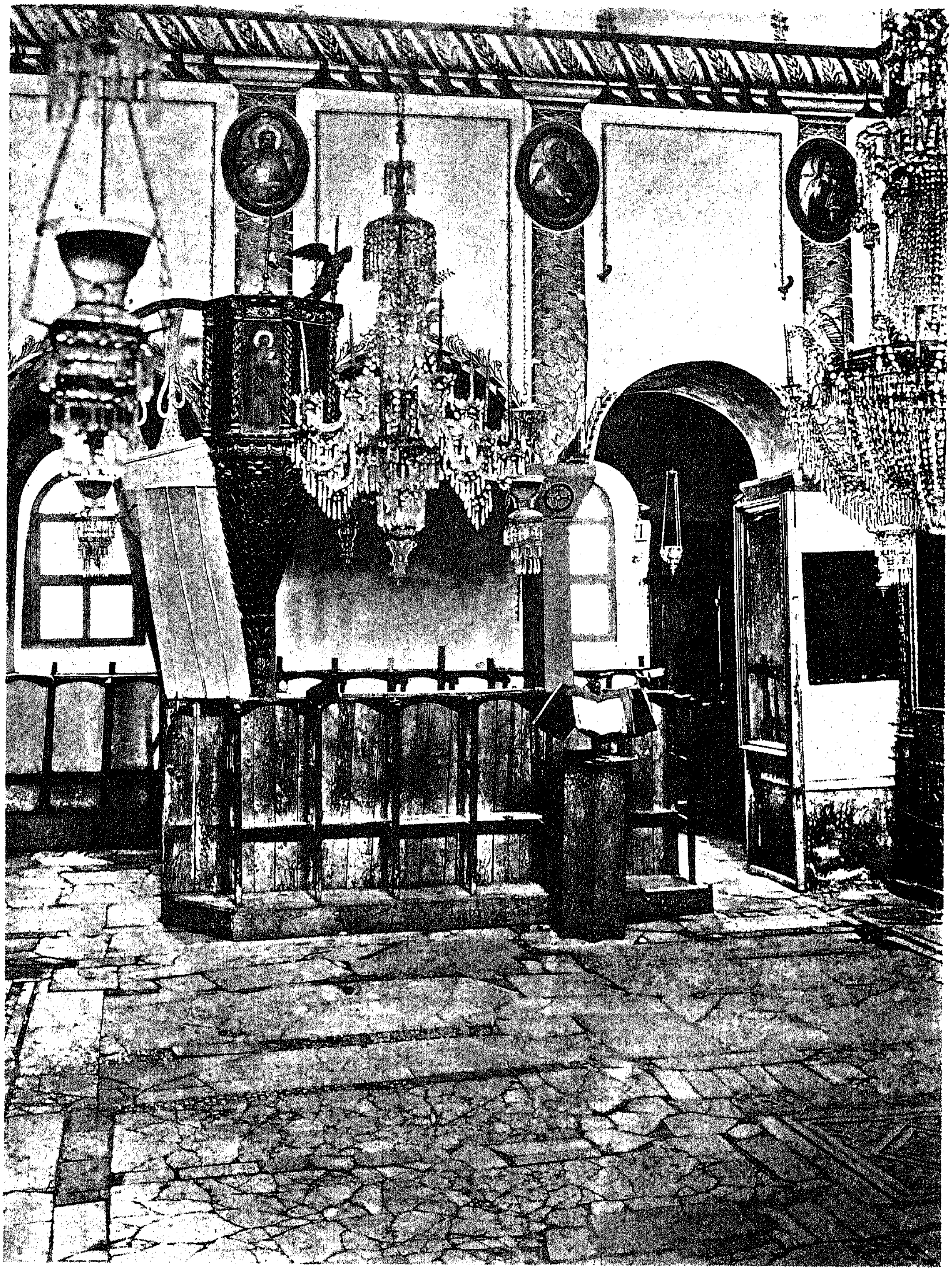
[4]) W. de Grüneisen, Sainte Marie Antique. Rome, 1911, p. 104 und fig. 84.



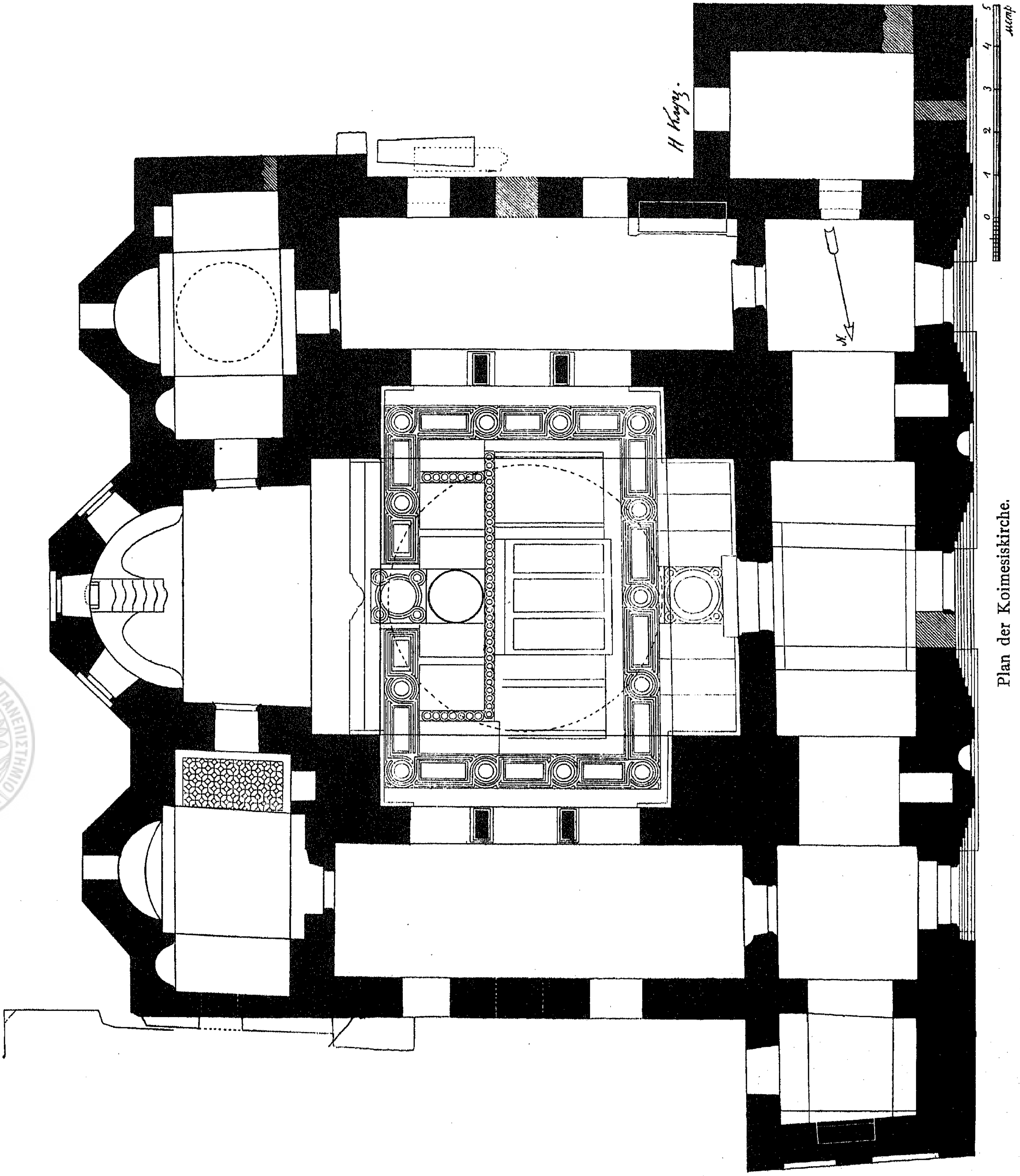
Die Koimesiskirche von Nordosten.



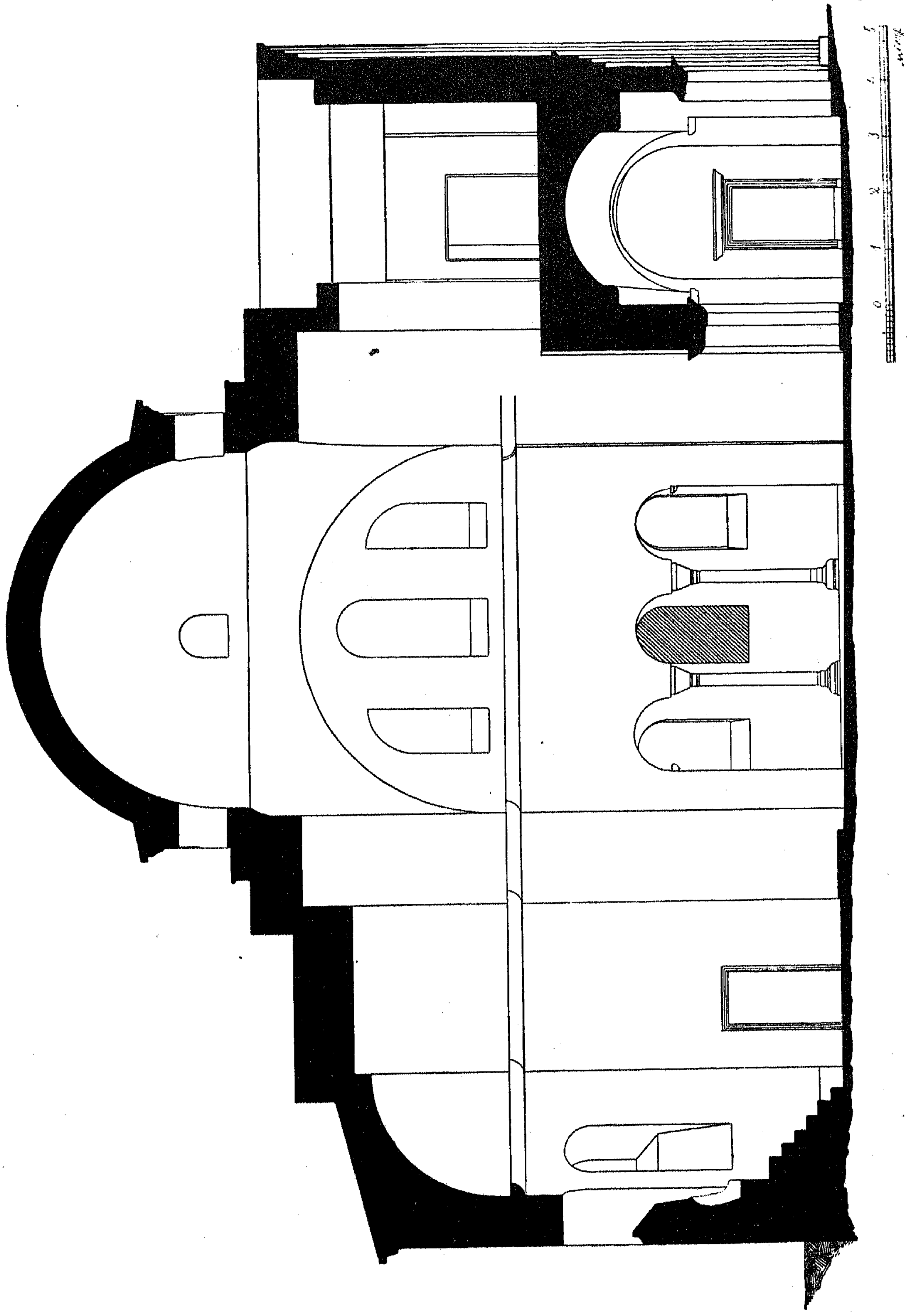
Die Koimesiskirche von Südosten.



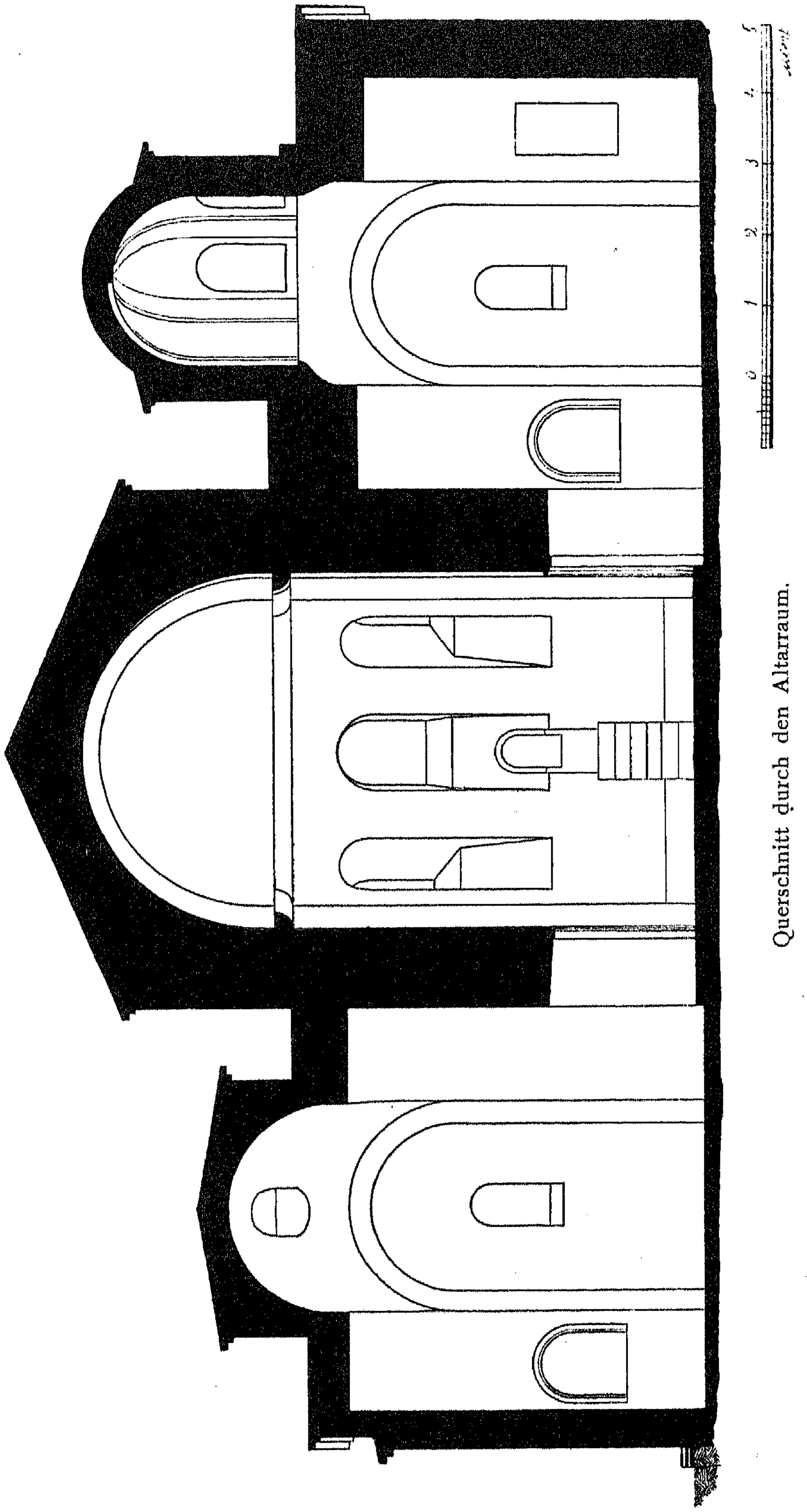
Nordseite des Kuppelraumes.



Plan der Koimesiskirche.

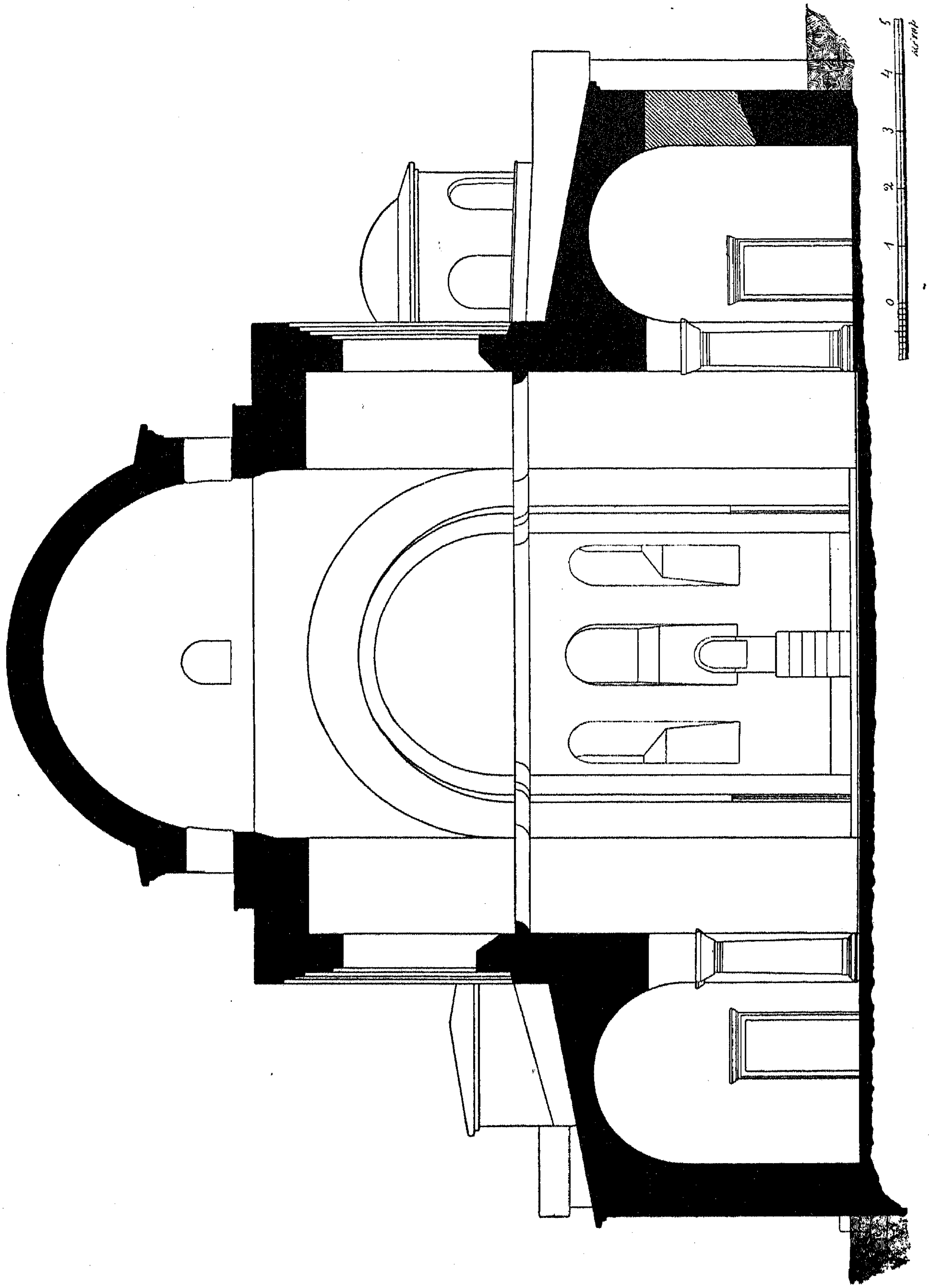


Längsschnitt der Koimesiskirche.

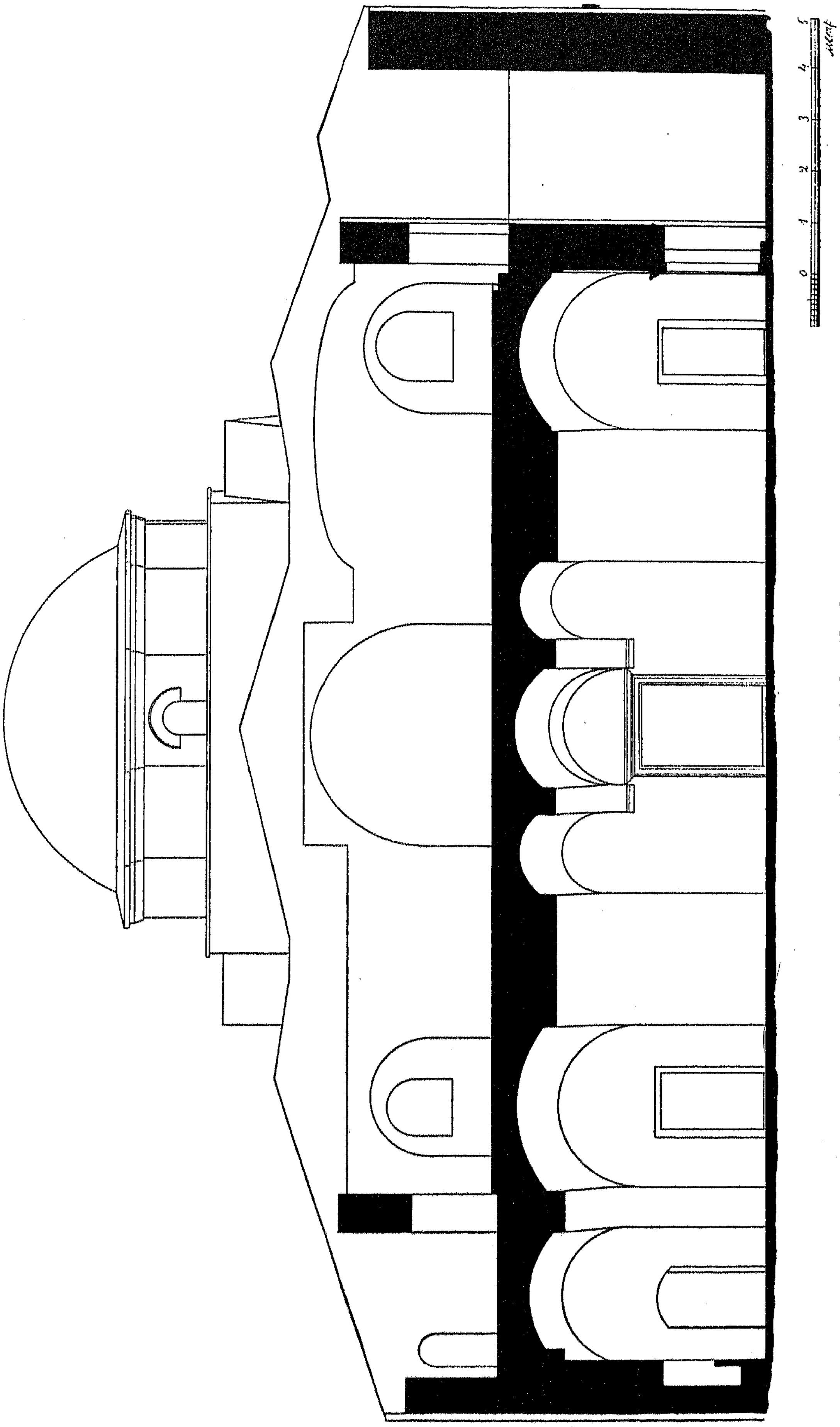


Querschnitt durch den Altarraum.

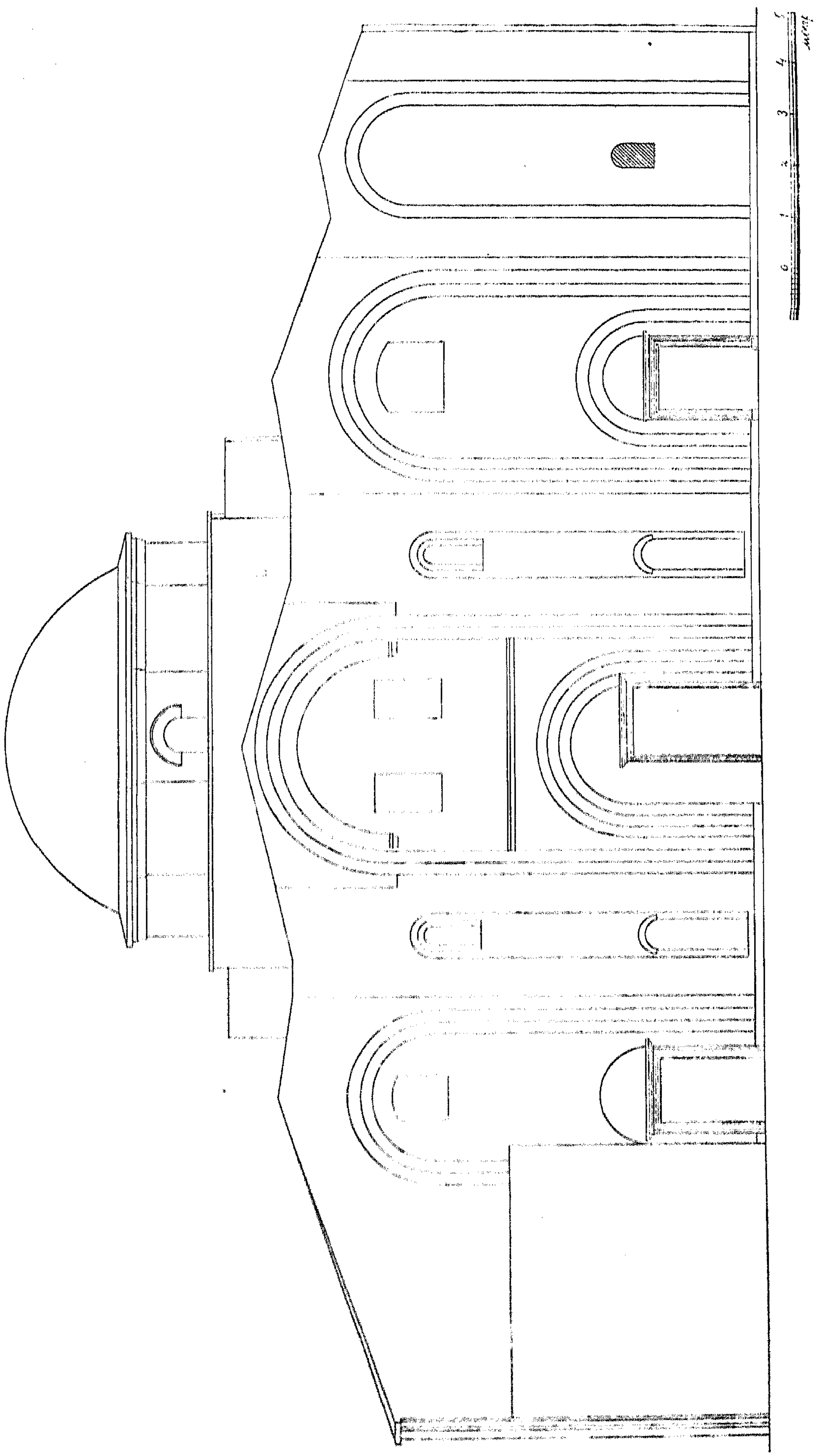
ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ ΔΩΡΕΑ ΑΝΔΡΕΟΥ ΦΥΤΡΑΚΗ



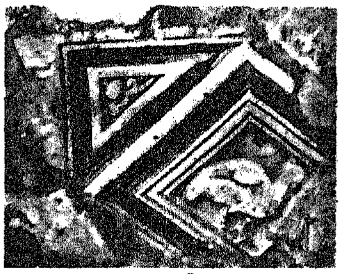
Querschnitt durch das Katholikon.



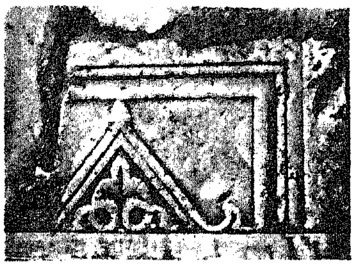
Querschnitt durch den Narthex.



Westliche Fassade.



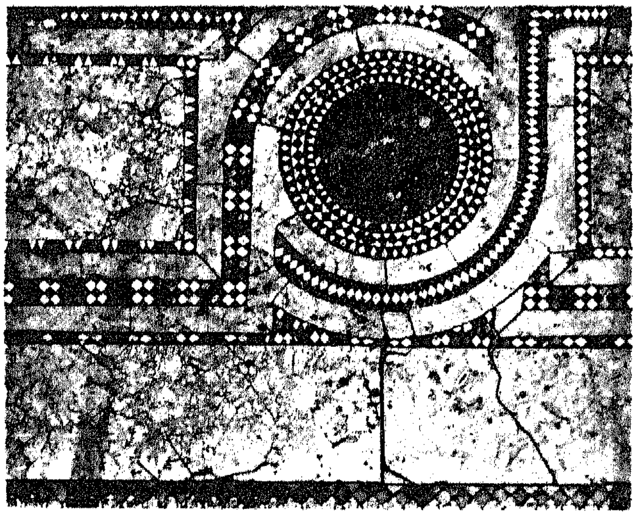
1



2

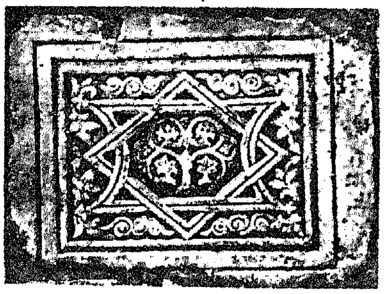
3

4

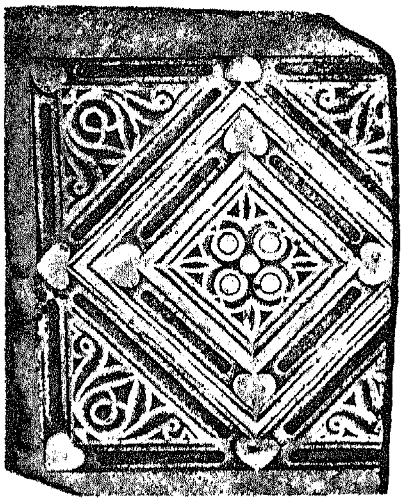


Brüstungsplatten und Mosaikfußboden.

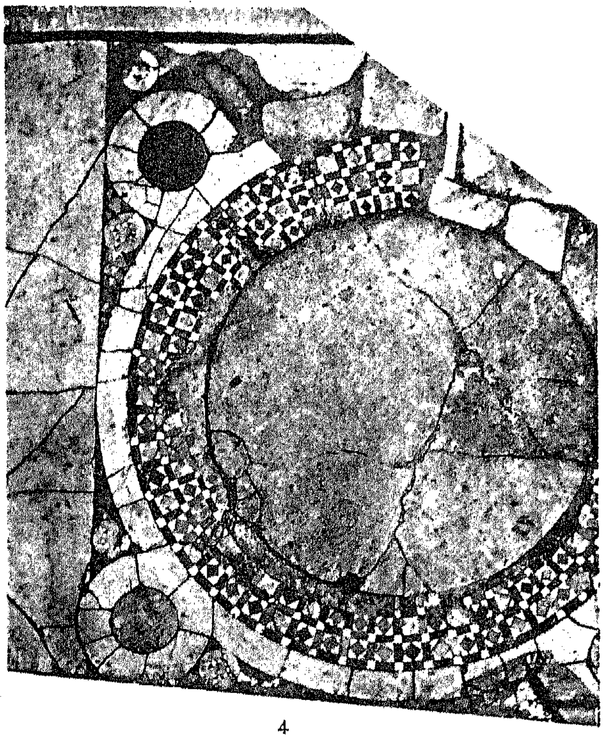
1



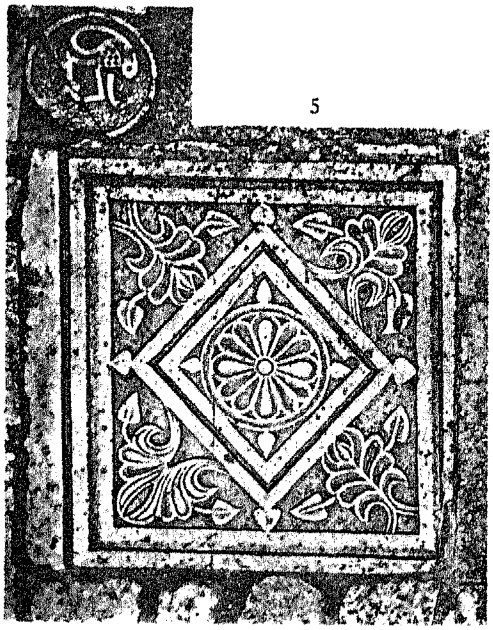
2



3

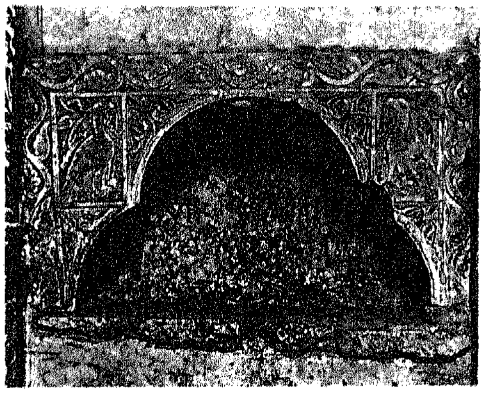


4

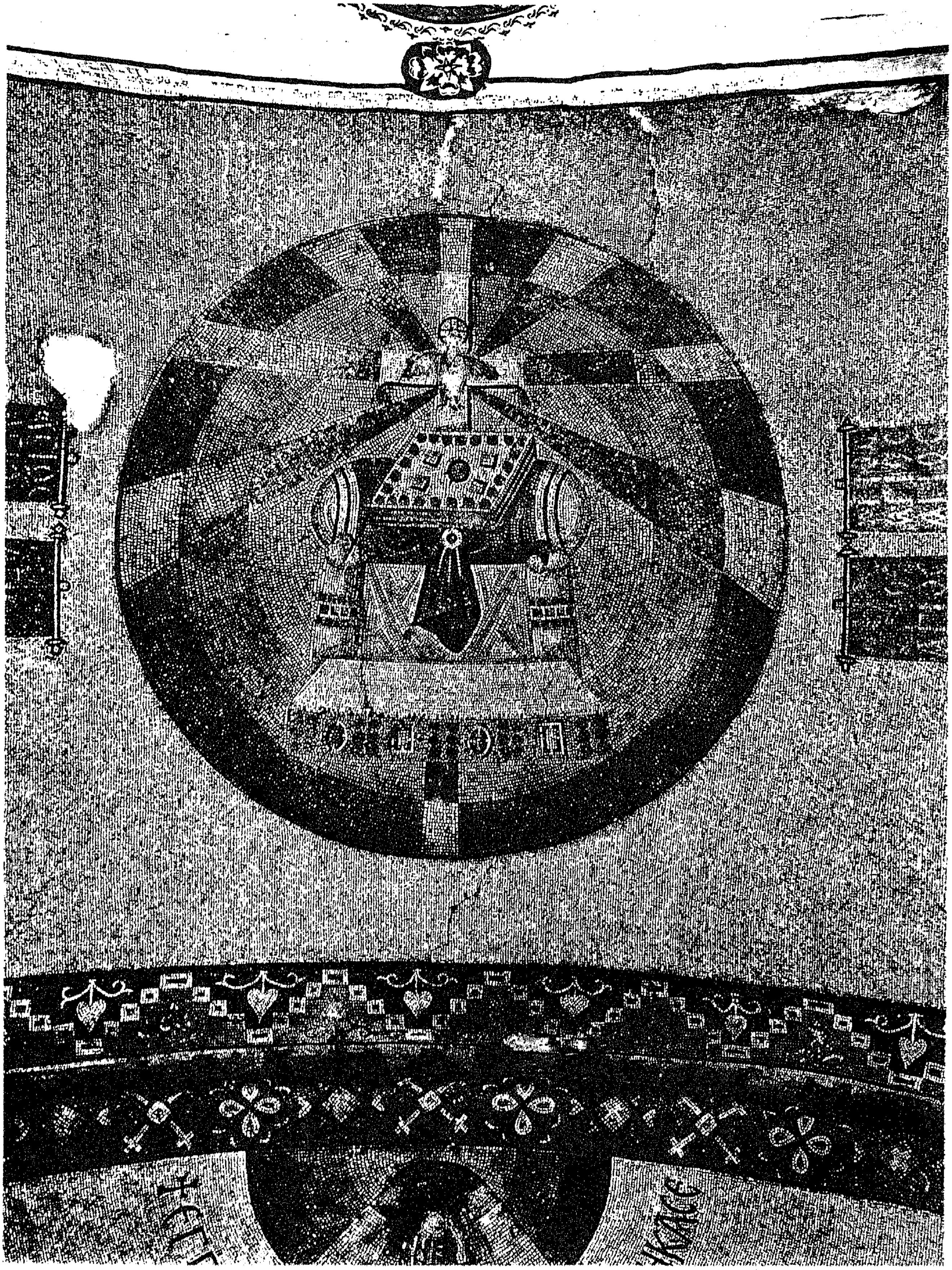


5

6

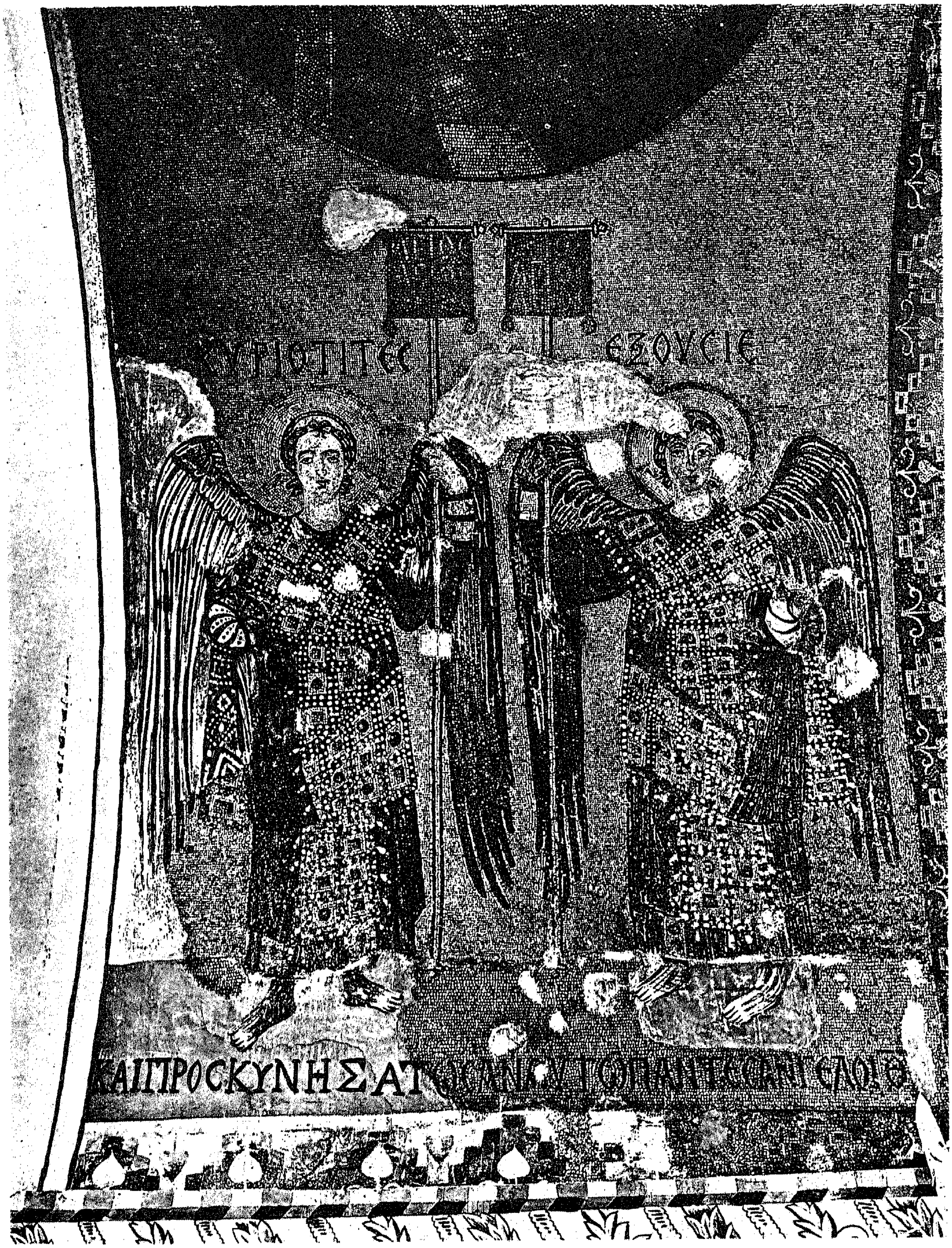


Brüstungsplatten und Fußbodenmosaik

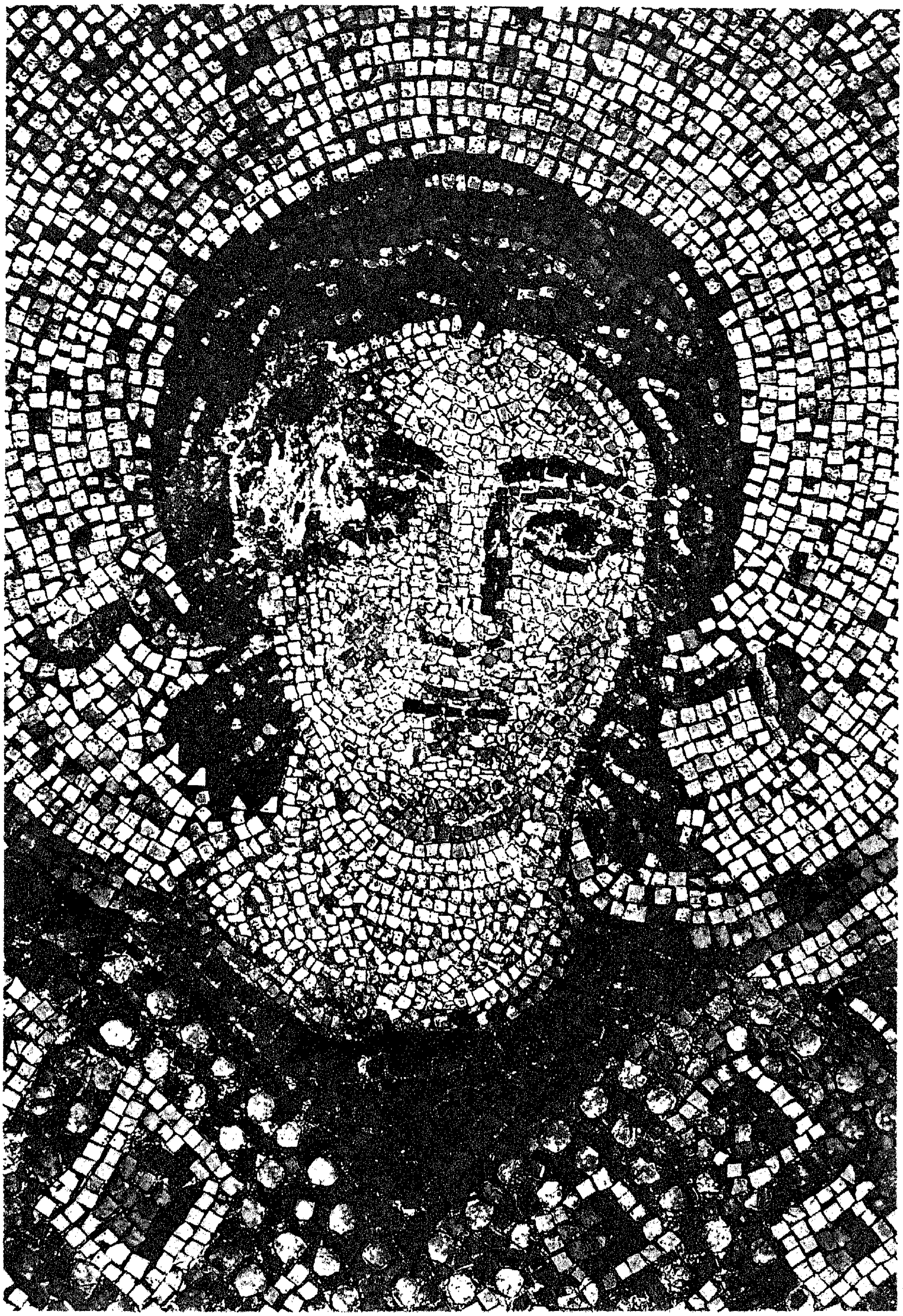


Bema: ΕΤΟΙΜΑCΙΑ ΤΟΥ ΘΡΟΝΟΥ.

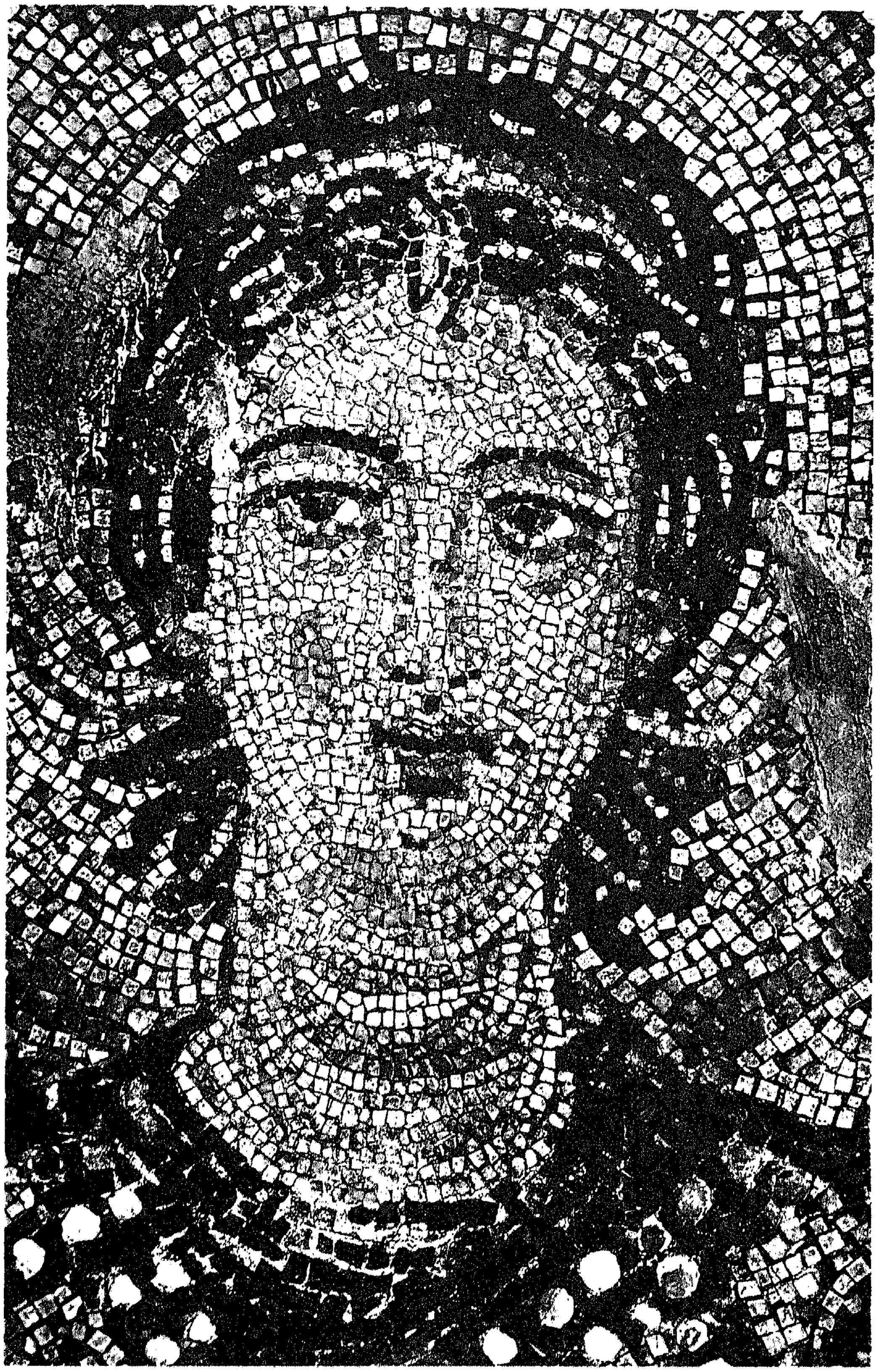
Bema: Himmelsmächte, südliches Gewölbe.



Bema: Himmelsmächte, nördliches Gewölbe.

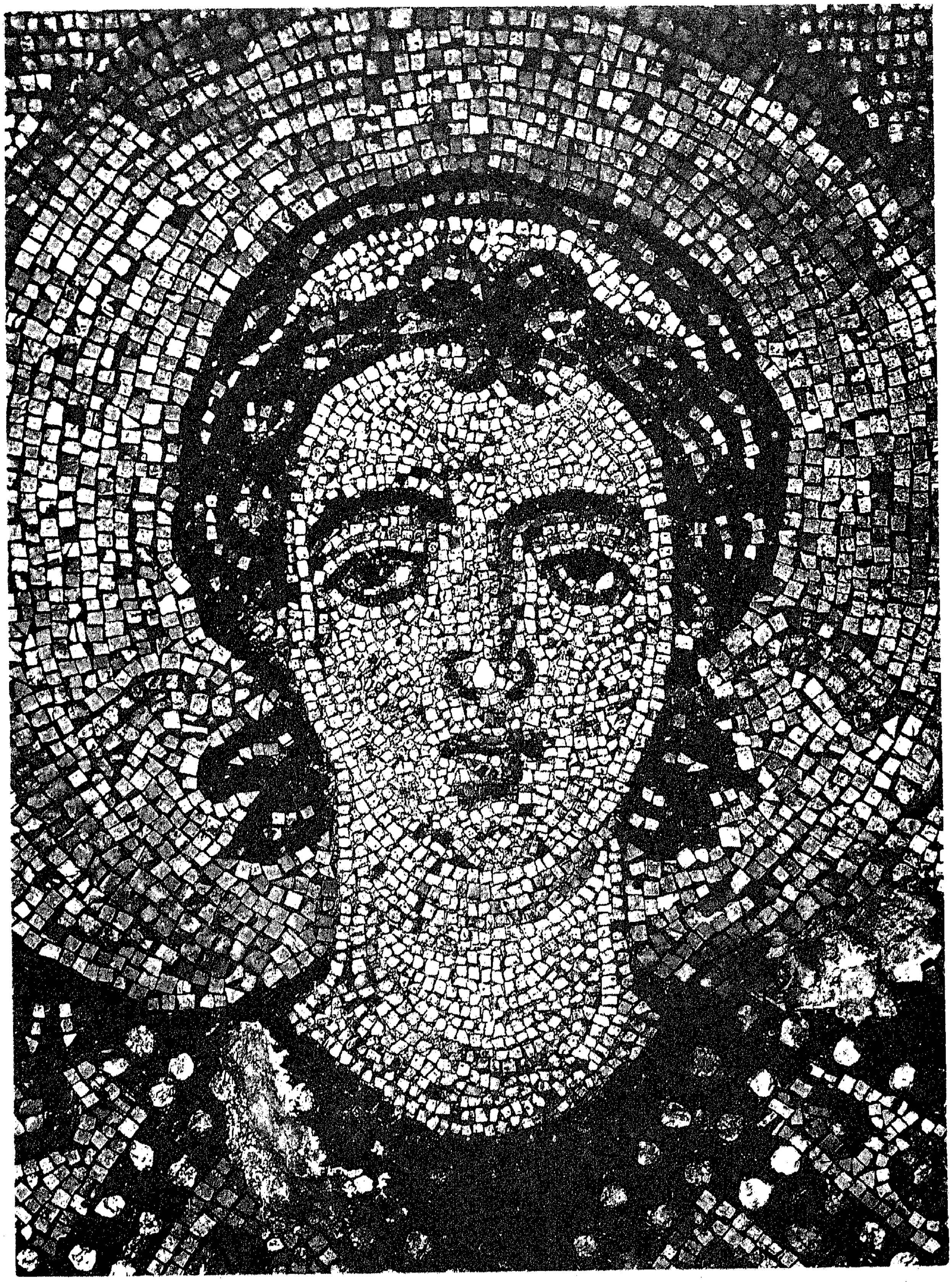


Bema: APXE.

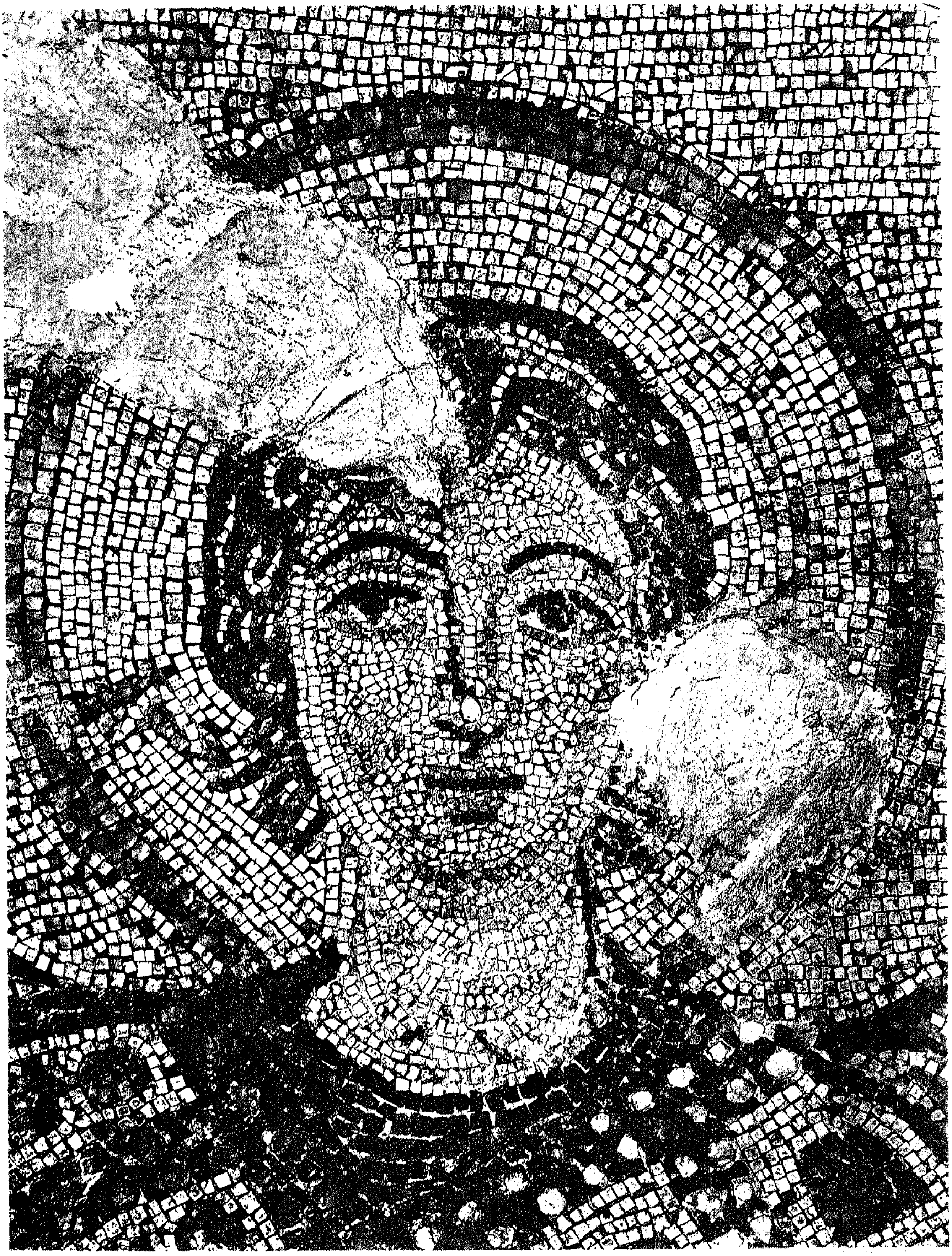


Bema: ΔYNAMIC

Bema: ΔΥΝΑΜΙC



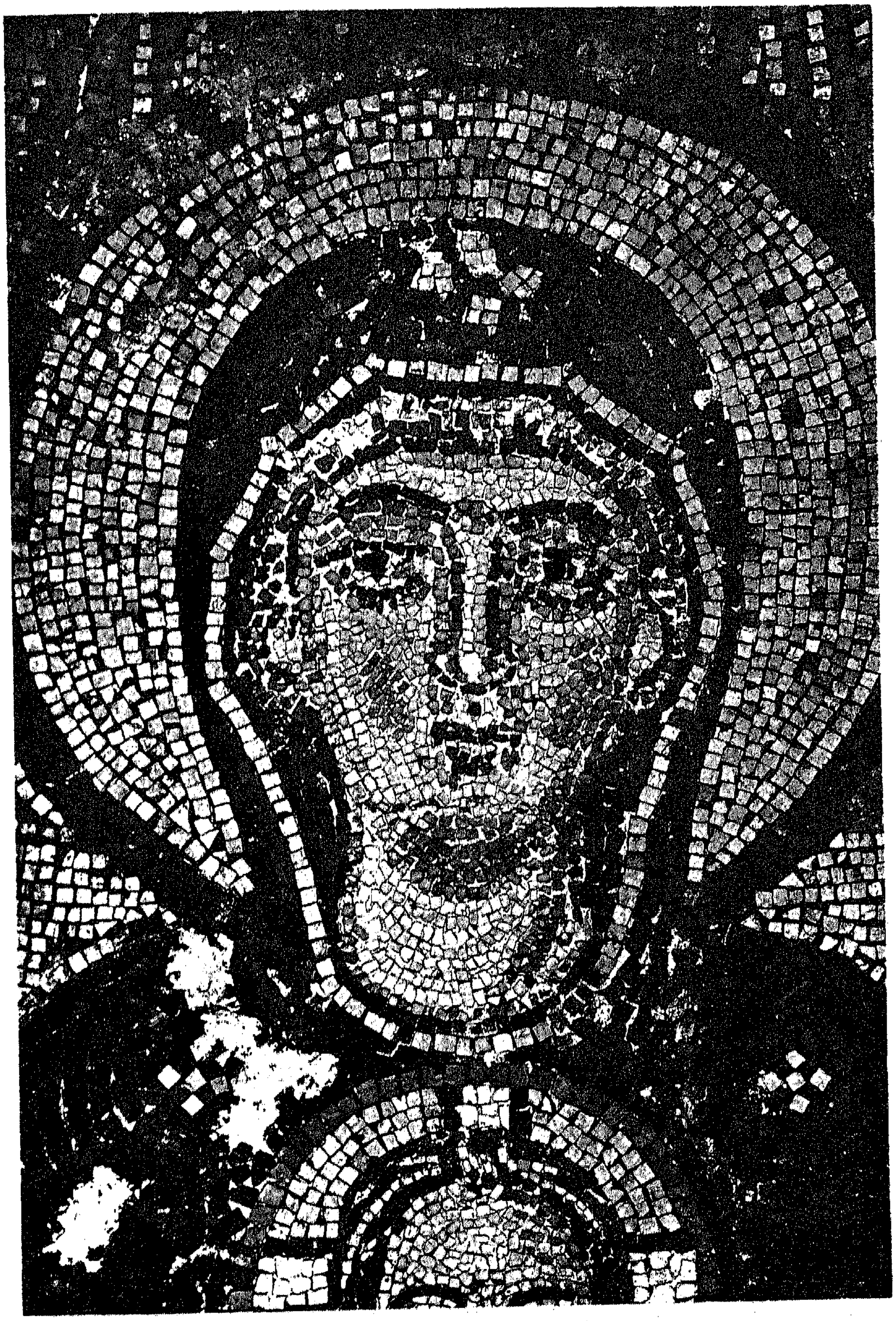
Bema: ΚΥΡΙΟΤΙΤΕϹ.



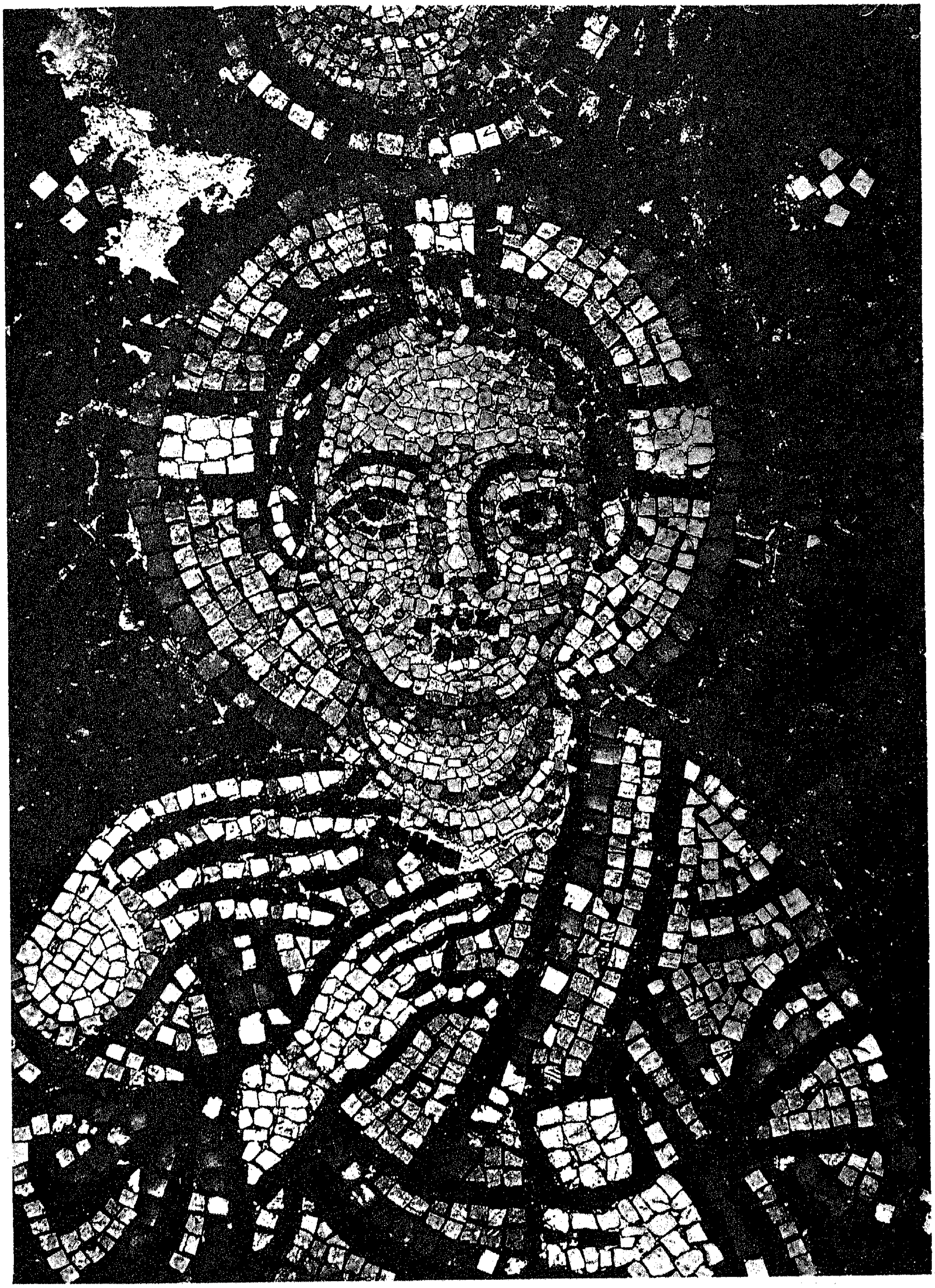
Bema: ΕΞΟΥCΙΕ.

ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ ΔΩΡΕΑ ΛΙΑΡΟΥ

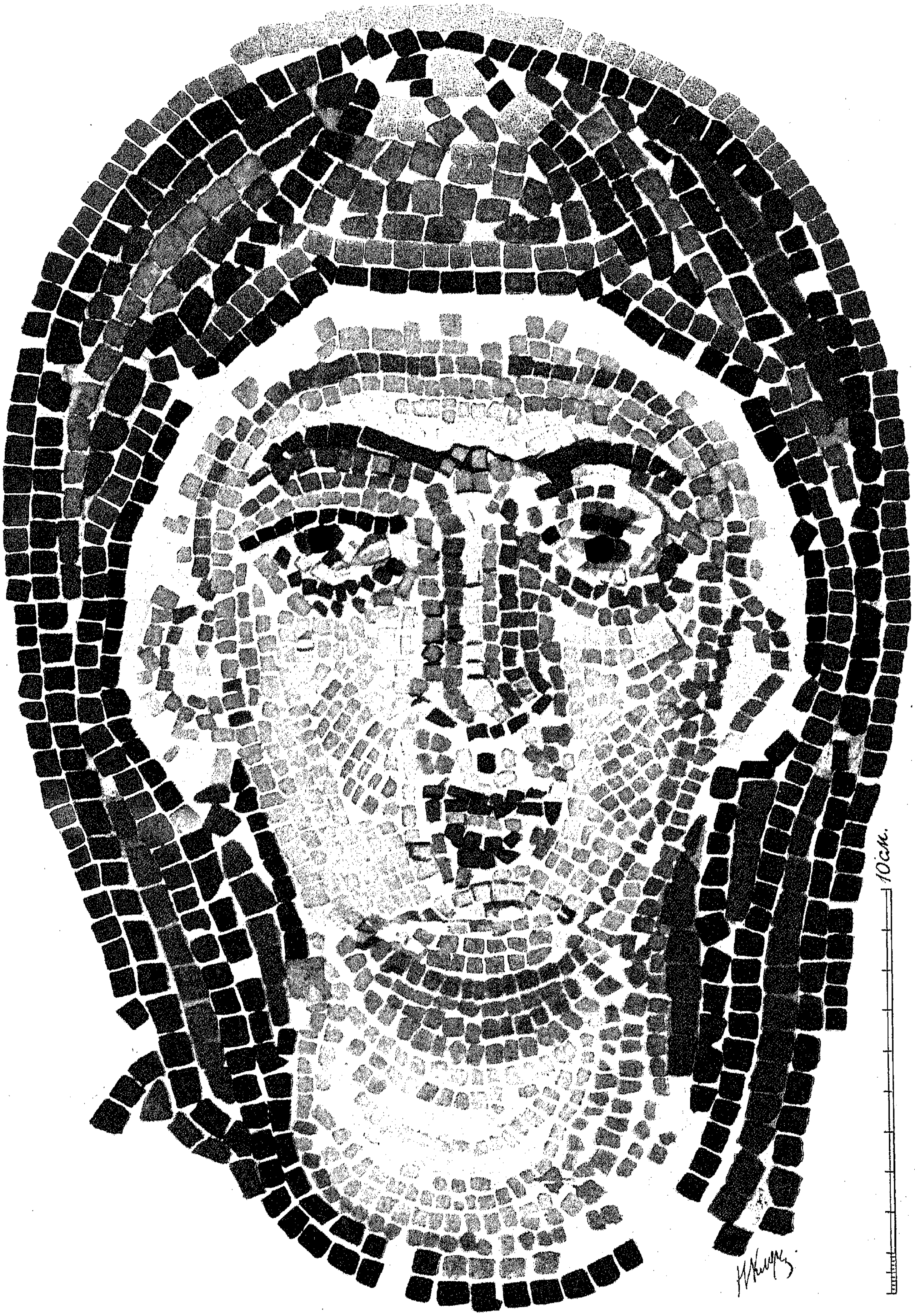
Hauptapsis: Die unbefleckte Empfängnis.



Hauptapsis: Mutter Gottes.



Hauptapsis: Das Kind.



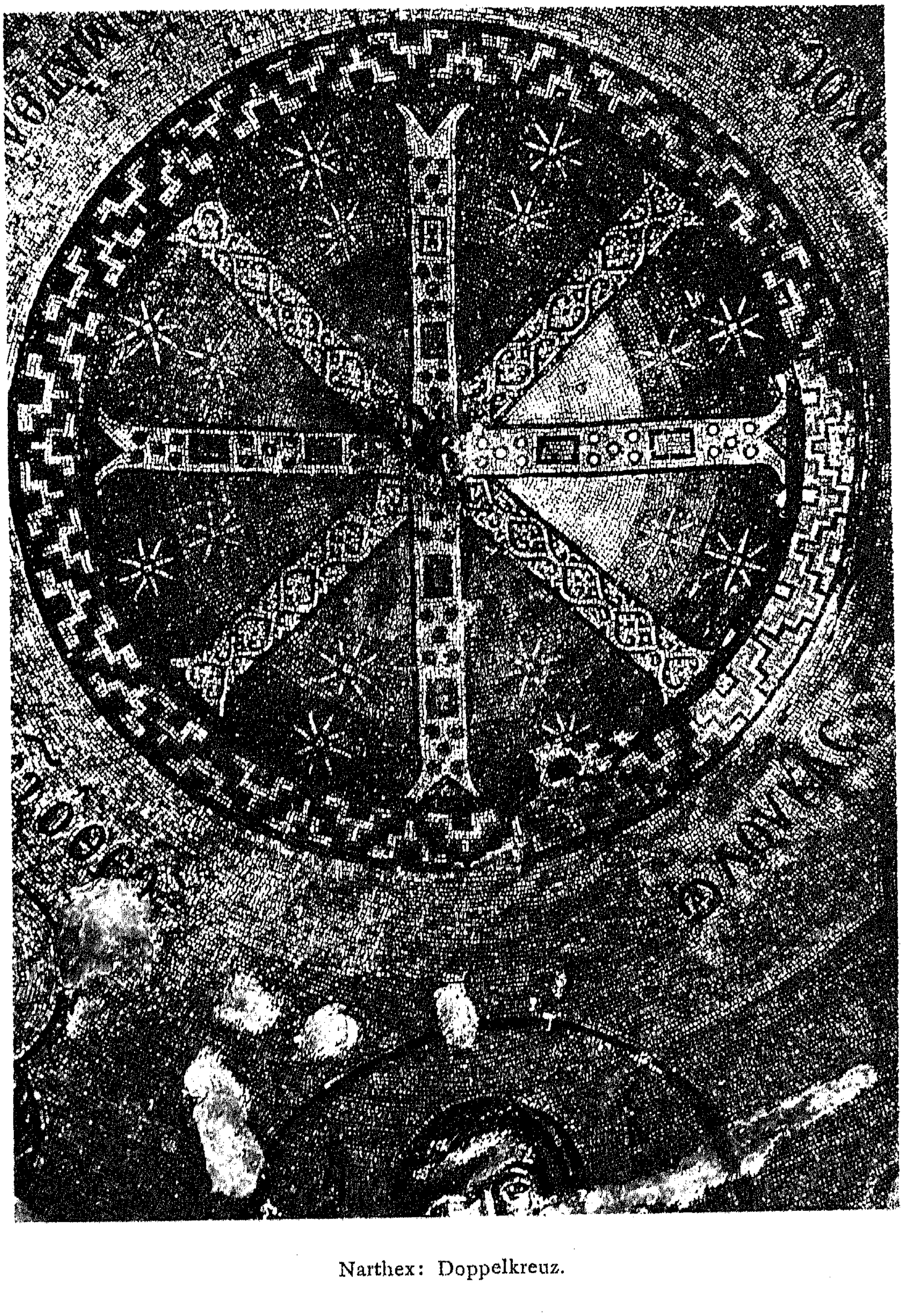
Hauptapsis: Mutter Gottes.

Hauptapsis: Das Kind.

ΜΡ ΘΥ Η ΕΛΕΟΥΣΑ.

ΜΡ ΘΥ Η ΕΛΕΟΥCΑ.

ΙΣ ΧΣ Ο ΑΝΤΙΦΩΝΗΤΗΣ.

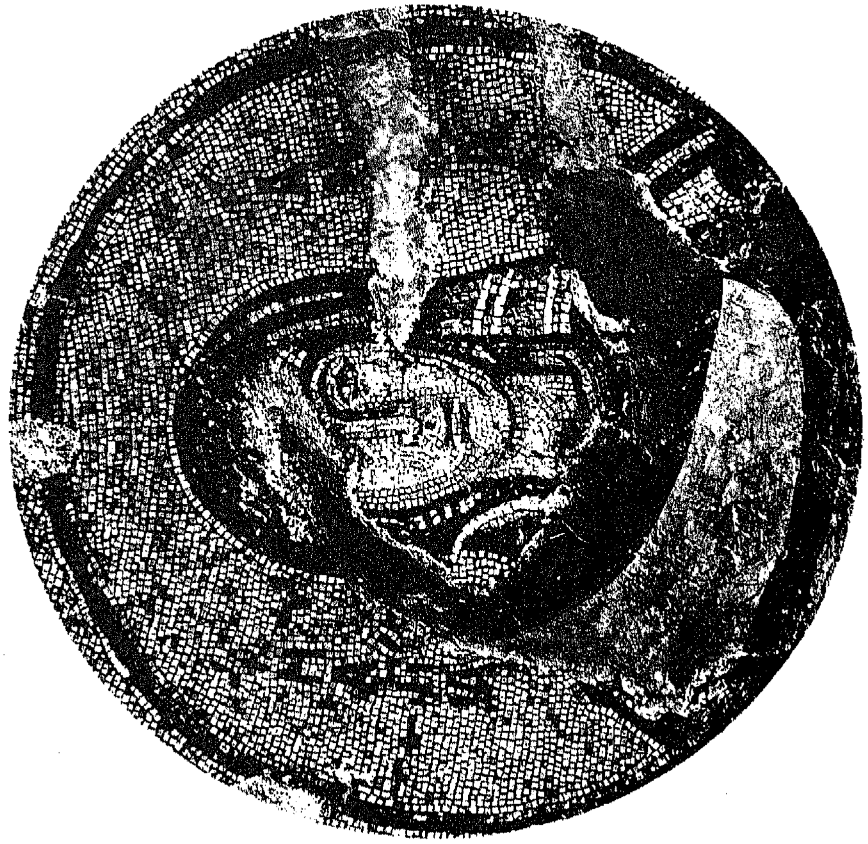


Narthex: Doppelkreuz.

ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ.

ΙΣ ΧΣ (Ο ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ).

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ



Η ΑΓΙΑ ΑΝΝΑ.

Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΚΕΙΜ.

Narthex: Orans

Ο ΑΓΙΟC ΜΑΤΘΑΙΟC.

Ο ΑΓΙΟϹ ΜΑΡΚΟϹ.

Ο ΑΓΙΟC ΛΟΥΚΑC.

Ο ΑΓΙΟϹ ΙΩΑΝΝΗϹ Ο ΘΕΟΛΟΓΟϹ.